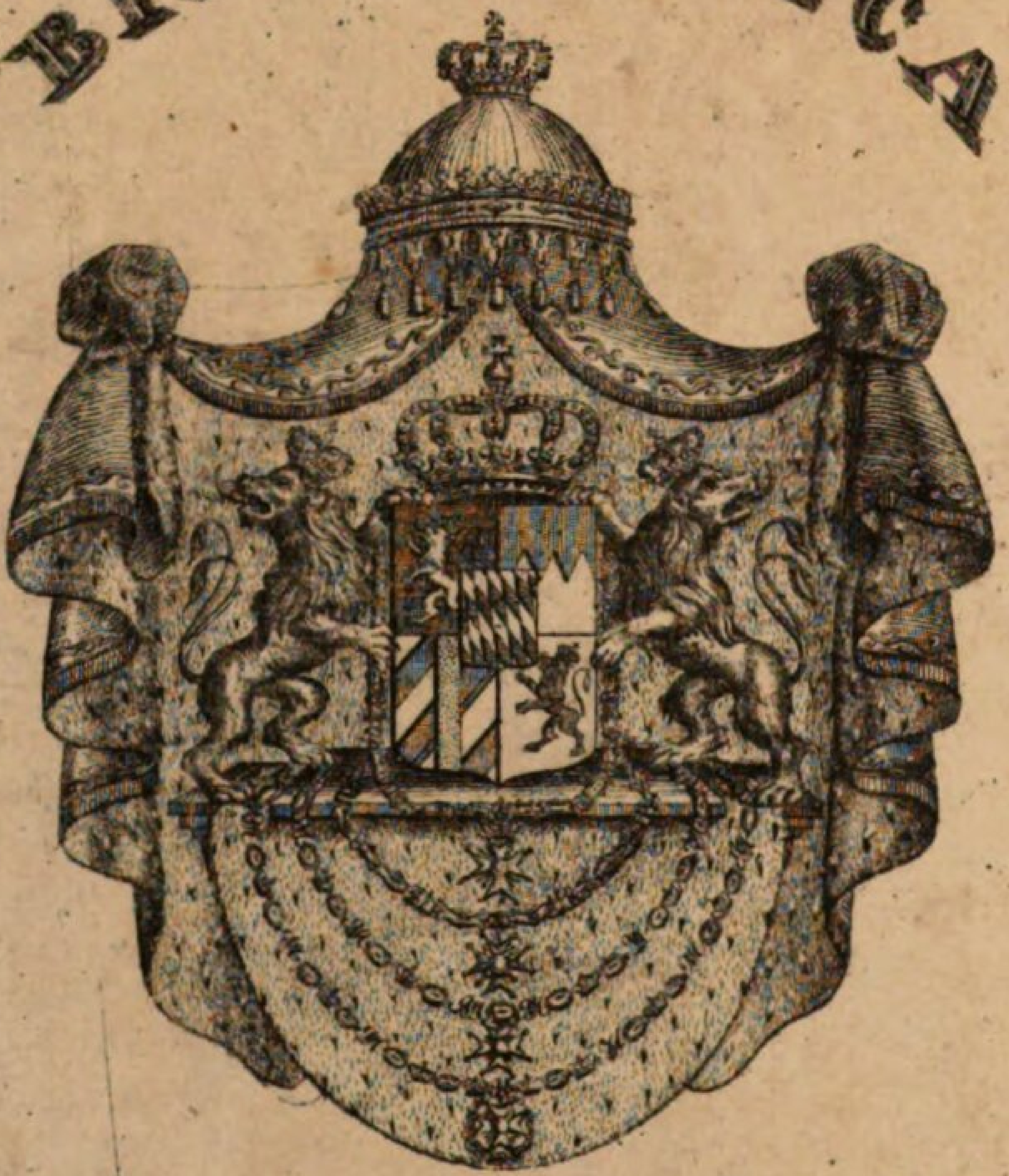
Mus. Th.
2984.
Schilling

BIBLIOTHECA



REGIA
MONACHENSIS.

<36605759810014
<36605759810014
Bayer. Staatsbibliothek

Geſchichte

der

heutigen oder modernen Muſik.

In

ihrem Zuſammenhange mit der allgemeinen
Welt- und Völkergeſchichte

dargeſtellt

von

Dr. Guſtav Schilling.

Hochf. H. H. Hofrathe ꝛc. ꝛc.

Karlsruhe, 1841.

Druck und Verlag von Chriſtian Theodor Groos.

Veritatem sequi et colere,
Nil extimescere.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Meinem Freunde

Wenzel Johann Tomaſchek.

Sie erinnern Sich des Tags unſers erſten perſönlichen Zuſammentreffens. Ich hoffe, es war ein aufrichtig freundliches, herzliches, in das nur der Blick auf die Welt und die Geſchichte ihrer künſtleriſchen Gegenwarten den Laut innigſter Betrübniß warf. Zum Andenken an jenen Tag und jene Stunde lege ich hier das Bekenntniß meines Glaubens in Ihre Hände nieder. Indeß thue ich es mehr noch, ein Bedürfniß meines Herzens zu befriedigen. Nirgends treuer nämlich und ſicherer kann ich ſolch' Bekenntniß bewahrt glauben, als unter dem Schutze deſſen, den mein Auge auf den Zinnen j e n e s künſtleriſchen Humanismus zu ſehen meint, wo das Reich des Wiſſens durchlebt wird von der Kraft des Genius, und wo zu der Allgewalt des Willens ſich zugleich paaren Charakter und Geſinnung. Doch nehmen Sie zum mindeſten mit Wohlwollen auch, was Achtung Ihnen bietet, und gedenken

Ihres

Schilling.

Vorwort.

Ohne auch nur Einem aus der Reihe meiner Vorgänger irgend welchen Vorwurf damit machen zu wollen, glaube ich dennoch das Bekenntniß hier ablegen zu dürfen, daß, wenn alle Geſchichte, die Geſchichte jeder Kunſt und Wiſſenſchaft, jedes Gegenſtandes und Gebildes menſchlicher Cultur und Erkenntniß, ſeit dem Wiederaufleben der letzteren im vorigen Jahrhunderte ſich mehr und mehr beſtrebte, den alten langen Linien dürrer Stammbäume in Form und Weſenheit immer weiter und ferner ſich zu entrücken und ſtets ſichtbarer den Geiſt aus ſich hervortreten zu laſſen, der allein ſie zu dem erhebt, was ſie ſeyn ſoll, dem Geweiheten eine trugloſe Deuterin der Gegenwart und hellſehende Prophetin der Zukunft, — daß — die Geſchichte unſerer, der muſikaliſchen Künſte insbeſondere gleichwohl immer feſt und unverrückbar noch daran haftete. In ſolch' enger Begränzung indeſſen — ſcheint es mir — will niemals ſie einen helleren Blick in das eigentliche, innere wie äußere, Weſen der Cultur ihres Gegenſtandes geſtatten, und mag darin der Grund auch liegen, warum bis zum Augenblicke der gewöhnliche Muſiker und Muſikunterricht mehr oder weniger von dem eigentlichen Geſchichtsſtudium ſich entfernt hielt. Es iſt bereits zu einer allgemeinen Ausdrucksweiſe geworden, daß wir die Muſik eine Kunſt der Menſchheit nennen, und daß dies ſo geworden, beweiſt die allgemeine Ueberzeugung von der engen, unmittelbaren Beziehung dieſer Kunſt zu der geſammten, inneren wie äußeren, pſychiſchen wie phyſiſchen,

Geſtaltung der Menſchheit in Hinſicht auf alle ihre moraliſchen, intellectuellen, politiſchen und geſellſchaftlichen Verhältniſſe. Zugegeben aber, daß dieſe und überhaupt eine ſolche Ueberzeugung auf keinem Trugſyſteme, keiner bloßen Vorſpiegelung der Liebe zu dieſer Kunſt, wie ſie an allen Polen, Enden und Gegenden der Welt gleich ſtark in allem Leben, was ſolcher Empfindung fähig iſt, hervortritt, beruht, kann — glaube ich — niemals auch mit Zuverſicht auf Erfolg eine Unterſuchung in Betreff ihrer culturhiſtoriſchen Verhältniſſe angeſtellt werden, ohne jene Verhältniſſe des äußern wie innern gleichzeitigen Völkerlebens nicht zugleich in Berückſichtigung mit zu ziehen; und wirklich müſſen Jedem, dem es um Mehr als ein bloßes, einſeitiges, trockenes, lebenleeres und für's Leben unerſprießliches Wiſſen des Geſchehenen, dem es zugleich um Urſache, Grund und Wirkung deſſelben zu thun iſt, — wirklich müſſen einem Solchen die mancherlei Momente des Entſtehens und Vergehens, Wachſens und Hinſchwindens, wie ſie in unſrer beſondern Geſchichte mit hundertfach verſchiedenen Erſcheinungen vorkommen, wahre Räthſel bleiben, wenn nicht die Geſchichte der Menſchheit im Allgemeinen, der Welt und ihrer Völker, das Buch vor ihm aufſchlägt und hier ihm zeigt, wie Alles war, ward und werden mußte, was nur irgend der Menſchheit als unveräußerliches Eigenthum dergeſtalt angehört, daß — wie unſre Kunſt — es ſie begleitet als lebenseigne Gefährtin auf jedem Schritte durch das weite All der Zeit.

So Viel wenigſtens hielt ich ſowohl zur Rechtfertigung des Standpunktes, von welchem ich bei meinen im Titel näher bezeichneten Darſtellungen glaubte ausgehen zu müſſen und wirklich ausgegangen bin, wie der geſammten Art und Weiſe derſelben, als auch zur Erklärung deſſen hier der Anführung nothwendig, wodurch und in wie weit ſich dieſe meine Geſchichte der modernen Muſik von jedem andern bisher erſchienenen ähnlichen Werke unterſcheidet. Es iſt nämlich dieſer Unterſchied ſonach nicht etwa blos ein objectiver, ſondern auch ein ſubjektiver, da — meines Wiſſens — nicht etwa blos Niemand noch vor mir die moderne Muſik für ſich und

ihr Zeitalter in den Kreis hiſtoriſcher Forſchung zog und ſolche bis auf den heutigen Tag fortführte, ſondern keiner von allen bisherigen Kunſthiſtorikern auch die Geſchichte der Tonkunſt lediglich als einen integrirenden Theil derſelben aus der allgemeinen Welt- und Völkergeſchichte hervorhob, wie ich hier verſucht habe, ſondern Jeder von ihnen ſeinen Gegenſtand als abgeſchloſſen in ſich und außerhalb aller weitern Beziehung und Conjunktur erfaßte. Das Nächſte, was daraus hervorgeht, iſt, daß ich bei Ausarbeitung vorliegenden oder vielmehr nachfolgenden Werks jedes eigentlichen und ſolchen Vorgangs, woran ich mit Vertrauen bei meinen neuen Forſchungen hätte feſthalten und darauf dieſe ſtützen können, gänzlich baar war. Man wird mir zutrauen und glauben, daß ich bei der Liebe, womit ich nun bereits eine ziemliche Reihe von Jahren den muſikaliſchen und überhaupt kunſtwiſſenſchaftlichen Studien Opfer aller Art und Größe, an Zeit und an Mühen, brachte, auch die Geſchichte der Künſte in deren Kreis zu ziehen nicht vergaß, und auch geſtehen darf ich wohl, daß es eben ſo wenig an theoretiſchen als praktiſchen oder ſonſtigen Mitteln mir irgendwie dazu fehlte; am meiſten indeſſen war Erſteres in den letzten vier, fünf Jahren der Fall, und ward bei jedem Begegnen neuer Erſcheinungen mir immer feſter und lauterer die Gewißheit, daß als dem einzig richtigen und ergiebigen Standpunkte für eine Muſikgeſchichte nur von dem oben und vorhin näher bezeichneten dabei ausgegangen und ſolcher darin feſtgehalten werden müſſe, ſo hatte ich, als ich endlich an die Ausführung mich wagte, auch jeder derartigen Betrachtungsweiſe mich zu entſchlagen, lediglich auf den gewonnenen eigenen Vorrath von Wiſſen ꝛc. mich zu beſchränken. Daher der große Mangel an Citaten und an deren literarhiſtoriſchen Nachweiſungen, der ohne ſolche Rückſicht vielleicht auffallen dürfte. Das Einzige, was ich in der Beziehung that, war, daß ich — um gewiſſermaßen den Totaleindruck des geſammten hiſtoriſchen Bildes mir noch einmal zu vergegenwärtigen — unmittelbar ehe ich zur Arbeit ſchritt, Kieſewetters vortrefflichen Geſchichtsabriß der europäiſch-abendländiſchen Muſik wiederholt las; alsdann aber vertraute ich Gott und dem guten Glauben, daß, was werden ſoll, wenn es gerecht und wahr iſt, auch aus

ſich ſelbſt werden wird und muß. — Freilich ließ eine ſolche Entblößung von jedwedem leitenden Vorgange die an ſich ſchon große Aufgabe, die ich mit dem Unternehmen mir ſtellte, nur um ſo viel größerer noch werden und erſcheinen; doch nicht allein daß die Anſtrengung darnach auch als eine doppelte ſich geſtaltete, ſondern trägt demnach die Leiſtung blos den Charakter eines Verſuchs, ſo darf bei etwa obwaltenden Mängeln ſie diejenige Nachſicht auch anſprechen, auf welche überhaupt der Verſuch ein Recht hat.

Ueber Umfang, Eintheilung und alles Sonſtige, was näher oder ferner das eigentliche Objekt der Darſtellung berührt, giebt die Einleitung hinlängliche Auskunft, und brauche ich dem, was daſelbſt in dieſer Beziehung geſagt wurde, hier Nichts mehr zuzufügen. Daß eine allgemeine Geſchichte, wie die meine iſt oder ſeyn ſoll, ihren Gegenſtand nur in ſeiner Geſammtheit, in ſeiner Geſammtgeſtaltung aufzufaſſen und darzuſtellen hat, und ſonach für die Schilderung und Aufzählung von bloßen Einzelnheiten, einzelnen Perſonen und ihren beſonderen Lebens-Verhältniſſen nur in ſo fern und in ſo weit Raum und Gelegenheit bietet, als dieſe Einzelnheiten von Bedeutung und erzeugendem Einfluſſe auf die Geſammtbildung erſcheinen, verſteht ſich von ſelbſt, und wird der verſtändige Leſer ſich daher nicht wundern, wenn er dergleichen Specialitäten hier auch nur in ſolcher ihrer Beziehung zu der Univerſalität berührt findet. Der Geſchichtsſchreiber iſt weder Monograph noch Biograph, ſondern hat — meiner Anſicht nach — es einzig mit der Heuriſtik oder der Sammlung und Ermittelung der mannigfachen Theile und Zweige ſeines Hauptgegenſtandes, dann mit der Hiſtoriomathie oder der Anordnung dieſes vielfach verzweigten und theilbaren Stoffes zu einem Ganzen, und endlich mit der Hiſtoriographie oder der Darſtellung dieſes ſonach vereinbarten und in ſeinem Ganzen erfaßten Stoffes ſelbſt zu thun, die dann in ein mehr oder weniger philoſophiſches Gewand zugleich ſich hüllen darf.

Die verhältnißmäßig große Dürftigkeit und geringe Umſtändlichkeit, in welcher auch bei Rückſicht ſolcher Univerſalität die Darſtellung

der **letzten** (fünften) Periode gleichwohl hinter jeder der vorangegangenen Perioden zurückzubleiben ſcheint, hat ihren Grund weniger vielleicht in der Kürze des Zeitlaufs, der mit ſeinen Erſcheinungen ihr zur Grundlage und zum Gegenſtande dient (1830 -- 1840), als vielmehr in der Gefahr, welcher nach meinem Dafürhalten derjenige unzweifelhaft und nach allen Seiten hin ſich ausſetzt, der eine Geſchichte ſeiner **unmittelbaren** Gegenwart zu ſchreiben ſich unterfängt. Ich hatte bei der erſten Ausarbeitung auch den Darſtellungen dieſer Periode eine gleiche Aufmerkſamkeit und Ausführlichkeit denn allen früheren geſchenkt; indeſſen wollte mit der Reife der Ueberlegung und der Zeit jene Gefahr, die keiner näheren Bezeichnung wohl bedarf, immer klarer und fühlbarer mir werden, und nicht gewillt noch berufen, ihr mich auszuſetzen, beſchränkte ich daher bei zweiter Durchſicht und Ueberarbeitung das ganze Gebilde auf die gebliebenen wenigen charakteriſtiſchen, aber — wie ich meinen möchte — in ihren markigen Tinten immer noch beſtimmt und deutlich genug zeichnenden Züge, die zudem für das Auge der Zukunft, wenn es zurückzublicken verlangt auf unſer Heute, eben ſo hinreichend ſeyn dürften, das rechte Farbenlicht auf daſſelbe zu werfen, als ſie ein genugſam offenes Bekenntniß enthalten, auf welchem Punkte ich meines Theils glaube, daß wir ſtehen. Und ließ ich nicht blos alle, ſondern ſelbſt die Namen derer hier weg, welche während dieſer Zeit, nach dem inhaltsſchweren Jahre 1830, und wenn zum großen Theile auch nur als belebende Figuranten, der Geſchichte anheim fielen, ſo geſchah es nicht blos, weil jedem muſikaliſchen Kinde ſogar dieſelben vollkommen geläufig ſind, ſondern in der zweifelsohne wohlbegründeten Hoffnung auch, daß eine vielgeſchäftige Journaliſtik und andere chroniſtiſche Thätigkeit dieſelben in vollſter Zahl der verlangenden Nachwelt treulichſt genug aufbehalten wird.

Und ſo nehme denn das Buch als väterliches Geleite den aufrichtigen, einzigen, aber auch heißen, ſehnlichſten Wunſch mit in die Welt, daß es bewirken möge hier, was zu bewirken es geſchaffen wurde: neben allgemeiner und gründlicher Kenntniß der inneren wie äußeren Entwickelung unſerer Kunſt nämlich auch die für ihre fernere

Cultur ſo große, folgenreiche und wichtige Thatſache und Wahrheit hiſtoriſch, und d. h. auf's unwiderlegbarſte, zu beweiſen, daß dieſe unſere Kunſt nicht etwa geſchaffen wurde von Gott blos zum Spiele, zum ſinnlichen oder geiſtigen Vergnügen der Menſchheit, ſondern daß ſie einen weſentlichen, tief eingreifenden, mächtigen Antheil auch nimmt an dem großen, allgemeinen Culturzuſtande dieſer ſelbſt, und ein integrirendes, weſentliches Glied bildet in der Kette alles Lebens, das ungeſtraft nie verletzt, wem höherer Wille Macht verlieh, dem Leben, der Menſchheit irgendwie Richtung, Kraft und Form zu geben. Dazu erfleht' ich, nach alter Väter edlem Brauch, des Himmels Beiſtand und Seegen, als ich an ſeine Schöpfung ging: daß ihm ſolcher zu Theil geworden ſeyn möchte, iſt jetzt — allein mein Hoffen.

Stuttgart am Tage St. Jacob 1841.

Der Verfaſſer.

Inhalt.

Seite.

Einleitung. Ueber den Begriff des Modernen in der Muſik und ſeine hiſtoriſche Begründung 1

Allgemeiner Standpunkt (§. 1—4) 1
Beſonderer Standpunkt (§. 5—7) 7
Geſchichtlich verſchiedene Kunſtformen (§. 8—17) 13
a. Claſſiſch-antike Muſik (§. 9—14).
b. Neuere oder moderne Muſik (§. 15—17).
Einleitende Ueberſicht (§. 18—19) 29

Geſchichte

der

heutigen oder modernen Muſik.

Vorgeſchichte,

oder

überſichtliche Darſtellung des Zuſtandes der europäiſch-abendländiſchen Muſik von ihren erſten Anfängen in den Zeiten Chriſti bis zur Erfindung der Oper oder dem erſten Aufkeimen eines modernen Elements in der Tonkunſt.

Erſtes Kapitel. Urgeſchichte, oder die Muſik von Chriſtus bis zum erſten Aufblühen wenigſtens einer Art von Harmonie. Zeit: 1—900 33

Untergang der griechiſchen und erſte Anfänge einer neuen Muſik unter den Chriſten (§. 1—5) 33
Beſchaffenheit der Muſik unter den erſten Chriſten (§ 6—8) . . 44
Erſte Grundlage eines geordneten Tonſyſtems (§. 9—14) . . . 49
Von der Tonſchrift der älteſten Chriſten (§. 15—16) 61
Neues Aufblühen altgriechiſcher Tonelemente (§. 17—19) . . . 65
Abermaliger Sieg des Gregorianiſchen Kirchengeſangs (§. 20) . 71
Erſte Anfänge einer Art Harmonie (§. 21—22) 72

Seite.

Zweites Kapitel. Erſtes Aufblühen und Einführung einer Art von Harmonie bis zur Erfindung der Note oder des wirklichen Menſuralgeſanges. Zeit X—XII. Jahrh. 76

Aelteſte Monumente der Harmonie. Hucbald und ſein Organum (§. 23—29) 76
Erſte Bemühungen um eine förmliche Theorie des Tonſyſtems und Erweiterung deſſelben. Guido (§. 30—32) 88
Verbeſſerung der Tonſchrift durch Guido (§. 33) 94
Die Solmiſation und das Hexachord (§. 34) 96
War Guido Erfinder des Contrapunkts oder hat er überhaupt auch nur Etwas zu deſſen Erweiterung und Verbeſſerung beigetragen? (§. 35) 99
Erweiterung der Lehre von der Harmonie. Neues Organum (§. 36—37) 101
Erfindung einer neuen Tonſchrift, unſrer Note (§. 38—39) . . . 104
Beginn eines wirklichen Menſuralgeſangs (§. 40) 107
Vollkommenes Aufhören alles griechiſch-römiſchen Muſikweſens und Vollendung der Geburt unſers jetzigen neuen (§. 41) 110

Drittes Kapitel. Von Erfindung der Note und erſter Entſtehung eines Menſuralgeſangs bis zur Ausbildung eines vollkommen regelmäßigen Contrapunkts. Zeit: XIII—XV. Jahrhundert 114

Erſte Ausbildung einer Theorie oder eines förmlichen Syſtems der Menſuralmuſik. Franco von Cöln (§. 42—45) 114
Fernere älteſte Lehrer des Menſuralgeſangs (§. 46) 119
Nächſte Schickſale des Discantus oder der Harmonie (§. 47—51) 122
Marchettus und Johann de Muris (§. 52—54) 131
Erſte Erhebung der Muſik zu der Idee einer äſthetiſchen Kunſt (§. 55—57) 136
Beginn einer wirklichen Tonſetzkunſt. Dufay und ſein Canon (§. 58—59) 142
Weitere älteſte Contrapunktiſten im Sinne wahrer Compoſition (§. 60—62) 148
Vermehrung der Künſte des Contrapunkts. Ockenheim, Josquin und ihre Zeitgenoſſen (§. 63—68) 155
Verbreitung der Künſte des Contrapunkts aus den Niederlanden und Entſtehung öffentlicher Muſikſchulen und förmlicher Capellen (§. 69—70) 168
Die Orgel und ſonſtigen Inſtrumente bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts (§. 71—73) 172

Viertes Kapitel. Vollendung eines regelmäßig ausgebildeten Contrapunkts bis zum Beginn einer eigentlich klaſſiſchen Kunſtperiode. Zeit: 1500—1560 . . . 177

Höchſter Flor der Niederländer in Italien und Verbreitung ihrer Kunſt auch über andere Länder Europa's (§. 73) 177
Erfindung des Notendrucks (§. 74—76) 180
Vermehrung der Stimmen im Contrapunkte. Willaert mit ſeinen Zeitgenoſſen und Schülern (§. 77—83) 186
Aelteſte Monumente einer Partiturſchrift oder (Noten-) Tabulatur (§. 84) 199
Verſchiedene Arten von Tabulaturen (§. 85—87) 201
Zarlino und das Dodecachordon des Glarean (§. 88—89) 206
Einfluß der Reformation auf die muſikaliſche Cultur, beſonders in Deutſchland (§. 90—93) 209
Erfindung des Madrigals und der mehrſtimmigen Canzone (§. 94—95) 219
Innigere Verknüpfung des äſthetiſchen Princips mit der contrapunktiſchen Form (§. 96) 222

Seite.

Fünftes Kapitel. Das klaſſiſch-muſikaliſche Alterthum, oder vom erſten Beginne der italieniſchen Muſikherrſchaft und dem Untergange der großen niederländiſchen Epoche bis zur Erfindung der Oper. Zeit: 1560—1600 224

Kampf der Niederländer mit den Italienern. Paleſtrina und Orlandus de Laſſus ſammt ihren Zeitgenoſſen (§. 97—99) . . . 224
Sieg der Italiener, Untergang der niederländiſchen Epoche und Vollendung der Reform der Muſik (§. 100—102) 230
Aufnahme der neuentſtandenen italieniſchen Muſik in der Kirche und Verbeſſerung der Kirchenmuſik überhaupt (§. 103—105) . . . 236
Das klaſſiſch-muſikaliſche Alterthum (§. 106—108) 241
Erſte Anfänge einer wirklichen Modulation in der Harmonie und überhaupt Erweiterung der Freiheit im harmoniſchen Satze (§. 109—111) 247
Uebertragung der Kirchen-Muſik-Reform auch auf die weltliche Muſik und ſtrengere Scheidung der Style, wie erſte Anfänge einer dramatiſchen Muſik (§. 112—117) 252

Eigentliche Geſchichte
der
heutigen oder modernen Muſik.

Erſte Periode.

Von Erfindung der Oper bis zur erſten Ausbildung einer ſelbſtſtändigen Inſtrumentalmuſik, oder die Geſchichte von Monteverde bis Scarlatti.

Zeit: 1600—1700.

Erſtes Kapitel. Allgemeiner Standpunkt oder Zuſtand der Muſik überhaupt zu Anfang des ſiebenzehnten Jahrhunderts 265

Ueberſichtlicher Rückblick (§. 1—7) 265
Die dramatiſche Muſik in ihren erſten Anfängen (§. 8—9) . . . 276
Aufnahme der Monodie in die Kirchenmuſik (§. 10—12) . . . 280
Vervollkommnung der inſtrumentalen Begleitung (§. 13) . . . 284
Anfänge einer theoretiſchen Anordnung und Begründung des General-Baßſpiels und der ſog. Generalbaßſchrift (§. 14) . . . 286
Die Inſtrumente bis zum Anfange des ſiebenzehnten Jahrhunderts (§. 15) 289

Zweites Kapitel. Erweiterung des Geſetzes der harmoniſchen Combination. Monteverde's und ſeiner Zeitgenoſſen Wirken 291

Monteverde und ſeine Zeitgenoſſen (§. 16—18) 291
Einführung freier Diſſonanzen und ſogenannter Wechſelnoten in den harmoniſchen Satz (§. 19) 295
Entſtehung des doppelten Contrapunkts und erſte Anfänge einer wirklich fugirten Schreibart (§. 20—21) 298

Seite.

Quantitative Vermehrung der inſtrumentalen Begleitung bei Geſangs-compoſitionen, vorzüglich bei der Oper (§. 22) 301
Erſte Verſuche einer Trennung der Inſtrumente von der Vocalmuſik und Zeichen einer Ouverture bei dem Drama (§. 23—25) . 303

Drittes Kapitel. Die dramatiſche Muſik des ſiebenzehnten Jahrhunderts 307

Cariſſimi und ſein Zeitgenoſſe Ferrari (§. 26—27) 307
Verbeſſerung des Recitativs und Entſtehung der Arie (§. 28) . . 310
Zuziehung der Bogeninſtrumente zu der Begleitung (§. 29) . . . 311
Strengere Unterſcheidung verſchiedener dramatiſcher Style (§. 30—33) 312
a. Die Oper (§ 31).
b. Das Oratorium (§. 32).
c. Die Cantate (§. 33).
Vollendung der recitirenden Form und des arioſen Geſanges durch Scarlatti und ſeine Zeitgenoſſen (§. 34—35) 321
Verbeſſerung der Ouverture und Entſtehung ihres Namens (§. 36—37) 326

Viertes Kapitel. Die Cammermuſik des ſiebenzehnten Jahrhunderts 329

Monteverde und das Madrigal (§. 38—40) 329
Cariſſimi's Einfluß auf die Cammermuſik (§. 41—42) 335
Die Cammer-Cantate (§. 43) 337
Die Sinfonien und übrigen kleineren Tonſtücke (§. 44—45) . . . 340

Fünftes Kapitel. Die Kirchenmuſik 343

Allgemeiner Stand (§. 46) 343
Aufnahme der abgeleiteten oder fingirten Tonarten in die Kirchen-muſik (§. 47) 346
Verſchiedenheit des Styls in der Kirchenmuſik (§. 48—52) . . . 348
a. Der Capellſtyl (§. 49—51).
b. Der concertirende Styl (§. 52)
Aufnahme der Bogeninſtrumente in die Kirche (§. 53) 358

Sechſtes Kapitel. Die Inſtrumentalmuſik des ſiebenzehnten Jahrhunderts und ihre Organe 360

Allgemeine Charakteriſtik des Orcheſters (§. 54) 360
Vervollkommnung und Vermehrung der Inſtrumente (§. 55—61) 363
a. Die Orgeln (§. 56).
b. Die Bogeninſtrumente (§. 57—58).
c. Die Blasinſtrumente (§. 59).
d. Saiten-Clavierinſtrumente (§. 60).
e. Vermiſchte Saiteninſtrumente (§. 61).
Entſtehung des Virtuoſenthums (§. 62—63) 376
Höhere Selbſtſtändigkeit des Orcheſters (§. 64) 380

Siebentes Kapitel. Aufblühen eines modernen Elements in der Muſik. Scarlatti und ſeine Zeit 382

Uebergang des klaſſiſchen Muſikſtyls in einen modernen (§. 65—66) 382
Aleſſandro Scarlatti und ſeine Zeit (§. 67—68) 387
Anfänge eines wirklichen Kunſtgeſangs (§. 69) 391
Aelteſte öffentliche Lehranſtalten des modernen Kunſtgeſangs (§. 70) 393
Erſcheinen der Kaſtraten (§. 71—72) 394

Achtes Kapitel. Die Muſik des ſiebenzehnten Jahrhunderts überhaupt, in vergleichender Betrachtung der ver-

Seite.

ſchiedenen europäiſch=abendländiſchen Nationen hinſichtlich ihres Geſammt=Verhältniſſes zu einander . 399

Allgemein vergleichende Ueberſicht (§. 73—74) 399
Speciell vergleichende Ueberſicht (§. 75—87) 404
a. Italien (§. 75—76).
b. Deutſchland (§. 77—79).
c. Frankreich (§. 80—81).
d. England (§. 82—83).
e. Die Niederlande und übrigen europäiſchen Staaten (§. 84—87).

Zweite Periode.

Entwickelung einer ſelbſtſtändigen Inſtrumentalmuſik bis zum Untergange des dramatiſchen Elements in der Oberherrſchaft lyriſcher Kräfte und bis zur erneuerten Belebung einer geiſtigen Richtung der Form; oder die Geſchichte von Scarlatti bis Gluck.

Zeit: 1700—1750.

Erſtes Kapitel. Steigende Ausbildung der Inſtrumentalmuſik. 432

Allgemeine Reſumtion (§. 88—89) 432
Erhöhung der techniſchen Fertigkeiten (§. 90—96) 436
Regere Thätigkeit in der Inſtrumental=Compoſition (§. 97) . . 452
Quantitative Vermehrung und Verbeſſerung der Inſtrumente des Orcheſters (§. 98—99) 454
Die (deutſchen) Organiſten (§. 100—103) 459
Kampf des geiſtigen und phyſiſchen Elements in der Inſtrumental- und Cammermuſik (§. 104—105) 469

Zweites Kapitel. Die Muſik als Wiſſenſchaft oder erneuertes Hervortreten der rein wiſſenſchaftlichen Elemente in derſelben 475

Syſtematiſche Entwickelung einer Theorie der Harmonie und Tonſetzkunſt überhaupt (§. 106—108) 475
Theoretiſche Regelung der Praxis (§. 109—113) 481
Eindringen der wiſſenſchaftlichen Speculation in einzelne Zweige der praktiſch=theoretiſchen Muſikkunſt (§. 114—124) 492

Drittes Kapitel. Sieg der Lyrik über das Dramatiſche in der Muſik, und erneuerte Belebung der geiſtigen Richtung in der Form 517

Reform der Arie und die neue neapolitaniſche Schule. Leo und Durante (§. 125—127) 517
Entwickelung des lyriſchen Geſanges bis zur Bravour=Arie (§. 128—129) 524
Verbreitung der Oper mit dem gleichzeitigen Untergange ihrer intenſiven Kraft (§. 130—131) 527
Die Operette (§. 132) 533
Annäherung der Kirchenmuſik an die profane und dramatiſche (§. 133—134) 536
Sieg des Oratoriums, beſonders durch Händels Einfluß (§. 135—140) 540

Seite.

Viertes Kapitel. Das muſikaliſche Schisma oder Bildung verſchiedener nationaler Style (Schulen) mit Verbreitung und Erweiterung der Kunſt überhaupt . 555

Verbreitung und Belebung der muſikaliſchen Künſte überhaupt (§. 141—143) 555
Bildung verſchiedener National-Style (§. 144—148) 562
a. Deutſcher Styl (§. 146).
b. Italieniſcher Styl (§. 147).
c. Franzöſiſcher Styl (§. 148).

Dritte Periode.

Reform der Oper mit ihren weiteren Einflüſſen auf Kirchen- und Cammermuſik bis zur ſogenannten Wiener Schule, oder von Gluck bis Haydn und Mozart.

Zeit: 1750—1800.

Erſtes Kapitel. Reform der dramatiſchen Muſik und ihre Ausbreitung 576

Rückblick (§. 149—150) 576
Gluck's Erſcheinen (§. 151--152) 581
Reform der dramatiſchen Muſik (§. 153) 586
Eindringen des geiſtigen Princips in die dramatiſche Muſik (§. 154—155) 588
Verbeſſerung der arioſen Formen und Entſtehung der großen Enſembleſtücke und Finale's in der Oper (§. 156—157) 593
Verbreitung der Oper und ihres Intereſſe (§. 158—160) . . . 598
Vollendung der dramatiſchen Muſik-Reform. Mozart und ſeine Zeit (§. 161—162) 607
Vermehrung der inſtrumentalen Begleitung der Oper (§. 163) . 611
Veredlung der Ouverture zur freien ſelbſtſtändigen Kunſtform (§. 164—165) 614
Bildung der ſogenannten Concert-Ouverture (§. 166) 620

Zweites Kapitel. Einfluß der in der dramatiſchen Muſik begonnenen und durchgeführten Reform auf die Kirchen- und Cammermuſik 621

Einfluß der dramatiſchen Muſikform auf die Kirchenmuſik (§. 167—171) 621
Einfluß der dramatiſchen Muſikform auf die Cammermuſik (§. 172—183) 635
a. Fernere Hebung der Inſtrumentalmuſik (§. 173).
b. Entſtehung des gearbeiteten Quartetts und der großen Sinfonie (§. 174—175).
c. Veredlung des Inſtrumentalſpiels, insbeſondere des Spiels auf dem Claviere (§ 176—178).
d. Verbeſſerung und Vermehrung der Inſtrumente (§. 179—180).
e. Veredlung des Haus- und Concert-Geſangs (§. 181—183).
Strengere Scheidung und Vermehrung der Formen (§. 184—185) 662

Drittes Kapitel. Verhältniß der dramatiſchen Muſikreform, mit ihren durchgreifenden Folgen, zu dem in voriger Periode ſich geſtalteten muſikaliſchen Schisma . . 666

Eingreifen der Reform auch in die nationalen Charaktere oder verſchiedenen National-Style (§. 186) 666

Seite.

Iſolirung des italieniſchen Styls (§. 187—188) 668
Annäherung Frankreichs an Deutſchland (§. 189—191) 674
Antheil der wiſſenſchaftlichen Speculation an der Stellung der verſchiedenen nationalen Style zu einander (§. 192—194) . . . 681
Friedrichs des Großen Einfluß auf dieſe Richtungen und Stellungen (§. 195—196) 691
Deutſchlands Triumph (§. 197—199) 695

Vierte Periode.

Neuere Geſchichte, oder die Muſik des neunzehnten Jahrhunderts bis auf Beethoven und Roſſini.

Zeit: 1800—1830.

Erſtes Kapitel. Die Zeit in ihren Beziehungen zur Kunſt . 702

Eintritt in das neunzehnte Jahrhundert (§. 200—201) 702
Die franzöſiſchen Invaſionen (§. 202) 706
Napoleons beſonderer Einfluß auf die Kunſtgeſtaltungen der Zeit (§. 203) 710
Die Säculariſationen (§. 204—205) 713
Die europäiſche Reſtauration (§. 206) 719

Zweites Kapitel. Folgen der Zeitverhältniſſe in ihren Beziehungen zur Tonkunſt auf die beſonderen Geſtaltungen derſelben 721

Erſter Abſchnitt. Allgemeine Wirkungen.

Größere Freiheit und Maſſenhaftigkeit (§. 207—209) 721
Trennung der Kunſt von der öffentlichen Geſellſchaft (§. 210—211) 730
Wiederaufblühen italieniſcher Herrſchaft (§. 212—215) 735

Zweiter Abſchnitt. Beſondere Wirkungen.

Neue Erfindungen, Erweiterungen und Verbeſſerungen in der praktiſchen Muſik und deren Zweigen (§. 216—218) 748
Entſtehen der Muſikfeſte und ihre Wirkungen (§. 219—220) . . 758
Steigende Geltung des Virtuoſenthums und höchſter Flor deſſelben (§. 221—223) 764
Vermehrung und Gründung öffentlicher Muſikſchulen und ſogenannter Conſervatorien (§. 224) 774
Erweiterung der muſikaliſchen Pädagogik (§. 225) 777
Verſtärkung der inſtrumentalen Begleitung bei den Italienern (§. 226—227) 782
Verflachung des Geſchmacks und der allgemeinen Kunſtbildung (§. 228) 787

Drittes Kapitel. Erneuerte Scheidung der nationalen Charaktere 789

Der Conflikt (§. 229) 789
Deutſchland (§. 230—231) 792
Frankreich (§. 232) 797
Italien (§. 233) 801
Vergleichende Reſumtion (§. 234) 803

Seite.

Fünfte Periode.

Neueſte Geſchichte, oder die Muſik ſeit der letzten franzöſiſchen Revolution bis heute.

Zeit: 1830 — 1840.

Die franzöſiſche Revolution (235 — 236) 808
Die neuromantiſche Schule (§. 237) 812
Erwachen neuer deutſcher Kraft (§. 238) 813

Einleitung.

Ueber den Begriff des Modernen in der Muſik und ſeine hiſtoriſche Begründung.

§. 1.

Allgemeiner Standpunkt.

In der Regel, d. h. nach dem allgemeinen Sprachgebrauche, verſtehen wir unter Kunſtwerk, gehöre es nun an welchem beſondern Zweige und Gebiete der allgemeinen Kunſtwelt auch, nicht etwa ein Naturprodukt, ſondern ein Produkt bloßer menſchlicher Thätigkeit, zu welcher nur noch eine gewiſſe Geſchicklichkeit nöthig iſt, die beſtimmte Bedingungen vorausſetzt und die daher nicht alle Menſchen, wenigſtens nicht in gleichem Grade unter ſich theilen. Daher auch die allgemein übliche Redensart: „das iſt keine Kunſt,“ wenn der Menſch Etwas hervorbringt, was unter gleichen Umſtänden auch ein jeder andere Menſch mit gleicher Vollkommenheit hervorzubringen im Stande iſt.

Betrachten wir nun jenen erſten allgemeinen Begriff von Kunſtwerk, als welches ſich demnach im Grunde auch jede muſikaliſche Leiſtung geſtaltet, etwas näher, ſo geht daraus zuvörderſt hervor, daß wirklich das Hervorbringen eines Kunſtwerks auch von Anderen muß gelernt und befolgt werden, denn bei ſolcher Auffaſſung des Sinnes kann es nur ſcheinen, als wenn, was der Eine macht, auch von dem Andern gemacht oder nachgemacht zu werden vermöge, ſobald nur von ihm die Art des Verfahrens dabei erſt gekannt wird, ſo daß, bei allgemeiner Bekanntſchaft mit den Regeln künſtleriſcher Produktion, es auch nur auf ein allgemeines

Belieben ankomme, in gleicher Art daſſelbe und gleichartige Kunſtwerke hervorzubringen. Indeß kann, was nach ſolchen Angaben und in ſolcher Weiſe zu Stande gebracht wird, nur etwas formell Regelmäßiges und gleichſam nur Mechaniſches ſeyn, denn nur dieſes, das Mechaniſche, iſt von ſolch' äußerer Art, daß, um es auszuführen, nur die leere, blos wollende Thätigkeit und Geſchicklichkeit erforderlich bleibt, welche eine tiefere geiſtige Anlage zugleich mitzubringen durchaus nicht nöthig hat.

Daher iſt man denn bei dem Begriffe eines Kunſtwerks auch ſchon längſt von der angedeuteten, blos äußerlichen Richtung abgekommen, und hat das Kunſtwerk nicht mehr als das bloße Produkt einer allgemein menſchlichen Thätigkeit, ſondern zugleich auch als das Werk eines ganz eigenthümlich begabten Geiſtes angeſehen wiſſen wollen, hat es als ein Produkt des Talents und Genies angeſprochen, und das mit Recht, ſelbſt wenn man hauptſächlich nur die Naturſeite, welche Talent und Genius in ſich tragen, dabei hervorhob, denn Talent iſt eine ſpecifiſche und Genie eine allgemeine Befähigung, die ſich der Menſch nicht durch eigene ſelbſtbewußte Thätigkeit zu geben die Macht hat. Doch muß ich auch noch eines Fehlers wenigſtens erwähnen, in welchen man bei Feſtſtellung ſolcher Anſicht theilweiſe zu fallen ſich nicht ſcheute, den nämlich, daß man hiernach glaubte, alles Bewußtſeyn über die eigene äußerliche Thätigkeit, alle Vollkommenheit hierin ſey bei der künſtleriſchen Produktion eigentlich überflüſſig, und Talent und Genie reichen ſchon aus, ein ordentliches, ein wahrhaftiges Kunſtwerk hervorzubringen; allein wenn Talent und Genius des Künſtlers an ſich auch ſchon einen gewiſſen Moment der Produktion in ſich haben, ſo iſt zu dieſer doch auch noch weſentlich die Bildung durch die Gedanken, durch den Verſtand, die Reflexion auf die Art und Weiſe der Hervorbringung ſelbſt, kurz die Uebung und Fertigkeit im Produciren, alſo eine volle, ſich bewußte Herrſchaft auch über die äußern und wenn auch blos mechaniſchen Mittel noch nothwendig. Daher legte ich eben auch einen ſo merklichen Nachdruck auf das Wort zugleich. Bildet doch ohnehin ein großes weſentliches Halbtheil der künſtleriſchen Produktion lediglich die äußere Seite deſſelben. Denn jedes Kunſtwerk, ſei es ein muſikaliſches oder welches es wolle, hat auch ſeine rein techniſche Seite, welche ſich oft ſogar bis zu einer Art Handwerksmäßigkeit ausdehnt, und ebenfalls erlernt ſeyn will, wie die andere Seite ein beſonderes Talent im Künſtler vorausſetzt. Zu ſolcher Fertigkeit hilft nun aber keinerlei Art von Begeiſterung, ſondern lediglich Reflexion, Fleiß und Uebung. Freilich ſoll, je höher ein Künſtler ſteht, deſto gründlicher und vollkommener

derſelbe auch die Tiefen des Gemüths und Geiſtes darſtellen, und da dieſe nicht unmittelbar bekannt, ſondern nur durch die Richtung des eigenen Geiſtes auf die innere und äußere Welt zu ergründen ſind, ſo iſt es wiederum nur das Studium, durch welches der Künſtler dieſen Gehalt zu ſeinem Bewußtſeyn bringt, und den Stoff und Gehalt ſeiner Conceptionen gewinnt; und legt uns in ſolcher Beziehung auch die eine Kunſt weit ſtrengere und größere Forderungen auf, als die andere, ſo kommen in allgemeiner Betrachtung doch ſie alle darin vollkommen überein. Die Muſik z. B., mit welcher wir es hier insbeſondere zu thun haben, und welche ſich nur mit der ganz unbeſtimmten Bewegung des geiſtigen Innern, mit den Tönen gleichſam der gedankenloſen Empfindung beſchäftigt, hat, genau genommen, weniger oder gar keinen eigentlichen geiſtigen Stoff im Bewußtſeyn von Nöthen. Kündigt ſich doch eben deshalb auch allein nur das muſikaliſche Talent oft ſchon in früheſter Jugend an, und kann dies bei Zeiten ſchon, ehe noch eigentlicher Geiſt und eigentliches Leben zum Selbſtbewußtſeyn kommen und entwickelt worden ſind, zu ſehr bedeutender Höhe gelangen, wie wir denn oft genug auch eine ſehr große Virtuoſität in muſikaliſcher Compoſition, beſonders aber im muſikaliſchen Vortrage beſtehen ſehen, neben ſonſt bedeutender Bedürftigkeit des Geiſtes und Charakters. Anders hingegen iſt es in der Poeſie, wo es auf inhalts- und gedankenvolle Darſtellung des Menſchen, ſeiner tieferen Intereſſen und der Mächte, welche ihn bewegen, ankommt, und wo daher Geiſt und Gemüth ſelbſt durch das Leben, durch Erfahrung und Nachdenken noch reich und tief gebildet ſeyn müſſen, ehe das Genie etwas Reifes, Gehaltvolles und in ſich Vollendetes zu Stande bringen kann.

§. 2.

Fortſetzung.

Eine dritte Betrachtung, welche ſich uns bei dem Anſchauen eines Kunſtwerks als das bloße Reſultat menſchlicher Thätigkeit unabweislich aufdringt, bezieht ſich auf die Stellung, welche ein Kunſtwerk gegenüber von den äußeren Erſcheinungen der Natur einnimmt. In ſolcher Hinſicht pflegte man gewöhnlich der Meinung zu huldigen, daß das Naturprodukt nothwendig einem Kunſtwerke an Werth voranſtehe, denn das Kunſtwerk — ſagte man — hat an und für ſich kein Gefühl, kein Leben, iſt — als äußeres Objekt für ſich betrachtet — todt, was ſich Alles nicht von einem, und ſelbſt dem geringſten Naturprodukte ſagen läßt, wo Leben und Bewegung, Gefühl und Seele athmet; Todtes

aber muß doch an Werth wohl nachſtehen dem Lebendigen. In der That auch läßt ſich dem Satze, ſo wie er daſteht, nichts Erhebliches entgegenſtellen, und wollten wir auch ſprechen von Künſten der Bewegung, von Kunſtwerken und Kunſtleiſtungen, die mehr Gefühl und Leben athmen als irgendwo in der Natur ohne Zuthun der Kunſt getroffen werden kann, ſo müſſen wir doch anderſeits auch wieder zugeben, daß das natürlich Lebendige eine nach Innen und Außen durchaus zweckmäßig und bis in die kleinſten Theile vollkommen ausgeführte Organiſation iſt, während ein Kunſtwerk, welches es ſei, nur in ſeiner Oberfläche den Schein der Lebendigkeit erreicht, nach Innen aber blos als ein gemeiner Stein, als Holz, Leinwand, Buchſtabe, Note, Papier, Saite, Stahl ꝛc. ſich herausſtellt. Indeſſen iſt es dieſe Seite äußerlicher Exiſtenz auch nicht, welche irgend ein Werk oder eine Leiſtung zu einem Produkt wirklich ſchöner Kunſt macht: ſolches ſind dieſelben nur, inſofern ſie, aus dem Geiſte, aus dem innerſten Leben entſprungen, nun auch dem Boden des Geiſtes, des innerſten Lebens angehören, die Taufe des Geiſtes und ewigen innern Lebens gleichſam erhalten haben, und nur dasjenige darſtellen, was nach dem Anklange des Geiſtes und Lebens gebildet iſt. Menſchliches Intereſſe, der geiſtige Werth, den eine Begebenheit, ein individueller Charakter, eine Handlung in ihrer Verwickelung und in ihrem Auswege hat, wird im Kunſtwerke aufgefaßt und reiner und durchſichtiger hervorgehoben als es auf dem Boden der ſonſtigen unkünſtleriſchen Wirklichkeit möglich iſt, und dadurch ſteht — umgekehrt denn — gerade das Kunſtwerk höher als jedes Naturprodukt, das dieſen, gewiſſermaßen geiſtigen Durchgang nicht gemacht hat. Stellt doch ohnehin auch kein Naturweſen ſolche göttliche Ideale dar, als es die Kunſt in ihrer vollkommenen Anwendung in der That vermag.

Dieſe höhere Stellung eines Kunſtwerks wird nun freilich häufig auch wieder dadurch beſtritten, daß man uns an den höheren Urſprung eines Naturprodukts erinnert. Die Natur und ihre Erzeugniſſe — ſagt man — ſind ein Werk Gottes, aber was in der Kunſt entſteht, nur ein Werk des Menſchen. Allerdings —

> Dein Wiſſen theileſt du mit vorgezognen Geiſtern,
> Die Kunſt, o Menſch, haſt du allein.

Indeſſen wirkt Gott nicht in und durch die Menſchen? — iſt Gott außer dem Menſchen, indem dieſer Etwas ſchafft? — Hat Gott nicht vielleicht — wenn ich mich ſo ausdrücken darf — noch mehr Ehre von dem, was der Geiſt in dem Menſchen, als was die geiſtloſe und immer nur an ein ewiges rhythmiſches Geſetz gebundene Natur hervorbringt? — Iſt ja auch nicht nur Göttliches in dem Menſchen, ſondern auch in einer Form

iſt es in ihm thätig, welche in ganz anderer, höherer Weiſe dem Weſen Gottes ſelbſt gemäß iſt, als in der Natur. Die höchſte Schönheit iſt ja Gott, und ſein lichteſtes Abbild auf Erden der Menſch. Gott iſt ein Geiſt und im Menſchen allein hat das Medium, durch welches das Göttliche hindurchgeht, die Form des ſich thätig beweiſenden Geiſtes. Daher iſt denn bei der Kunſtproduktion Gott eben ſowohl gegenwärtig und wirkſam als bei den Erſcheinungen der Natur; nur iſt das Göttliche an ſich dort noch kräftiger und wirkſamer als hier, weil das Göttliche zugleich ein Geiſtiges iſt, und aus dem Geiſte allein ein wahres Kunſtwerk erzeugt wird.

§. 3.

Fortſetzung.

Mehr als an irgend einem andern Kunſtwerke möchte ſich dies beſonders an einem poetiſchen und muſikaliſchen bewahrheiten; denn ſoll das letztere auch auf eigentlichen geiſtigen Gehalt theilweiſe noch verzichten können, ohne ſich ſelbſt in ſeinem Werthe zu verletzen, ſo verlangt es jedenfalls doch dafür auch mehr Tiefe und Innigkeit des Gefühls, und dieſes Vermögen unſerer geſammten Geiſtigkeit eben iſt es, womit wir allein uns noch zu dem ahnungsvollen Begriffe eines Göttlichen, eines Gottes, aufzuſchwingen vermögen. Als die höchſte Geiſtigkeit iſt Gott faſt zu ſehr Geiſt, erhaben, groß, als daß ein blos menſchlicher Geiſt ſeine Weſenheit ganz zu begreifen im Stande wäre; hier hilft nur das tiefere Gefühl noch aus, und da ſolches ein muſikaliſches Kunſtwerk, in ſeiner Vollkommenheit, bei jedem Tone faſt einzig zu durchſtrömen hat, und mögen Vorſtellungen und Ideen ſonſt auch einen noch ſo großen Antheil daran nehmen, ſo trägt die vollkommen künſtleriſche Leiſtung in der Muſik offenbar auch ungleich mehr Göttlichkeit und Göttliches in ſich, als jedes andere Kunſtwerk. Mag es daher auch kommen, weil wir ſelbſt alleſammt eine gewiſſe göttliche Weihe, ein ſeliges Erinnern an ein früher geſchautes heiliges Eden, in uns tragen, daß keine Kunſt ſo ſehr in der Menſchen eigentlichſtes Weſen verwebt, ſo offenbar aus ihm ſelbſt hervorgegangen und wieder auf ihn gerichtet iſt, als eben die Muſik; und mag dort denn auch der Grund davon zu ſuchen ſeyn, warum keine Kunſt ſo ſehr als ſie in das Gebiet des Lebens übergegangen iſt, für welches bekanntlich immer nur das ſich am meiſten eignet, was nicht nur als Erzeugniß der auf einen beſtimmten Zweck gerichteten produktiven Kraft des Menſchen in die Erſcheinung tritt, ſondern auch die äſthetiſche Vernunftforderung an ſich befriedigt. Doch iſt es hier, in der Muſik, auch nicht etwa der Verſtand, welcher in ſolcher Beziehung vergleicht, zählt, und Geen-

detes in ſeinen Beziehungen zu einander erkennt und verbindet, ſondern es iſt ein eigenes, dem Sinne ſelbſt verliehenes Auffaſſungsvermögen; aber die Befriedigung, welche der Geiſt in dieſem Auffaſſen findet, wird dadurch eine ſo vollkommene und vollendete, daß der Verſtand genaue, ſelbſt bis auf Zahlenverhältniſſen beruhende Beſtimmungen nachzuweiſen vermag, die mit jenen Verbindungen des innern Sinnes in der genaueſten Uebereinſtimmung ſtehen und andeuten, daß der Grundcharakter der Muſik ein univerſeller in der Natur und die Muſik ſelbſt gleichermaßen eine Manifeſtation der allgemeinen Naturordnung, nur in beſonderer Weiſe, iſt.

Nennen wir Poeſie die höchſte Kunſt des Geiſtes, ſo iſt Muſik die höchſte Kunſt der Seele, des Herzens, der Empfindung, deren Sprache an ſich zwar dunkel, unbeſtimmt, wortlos, aber demungeachtet für den Empfänglichen ſehr beredt iſt, eben weil ſie vom Herzen kommt und nur wieder zum Herzen dringen will. Eine allerdings ganz allgemeine Sprache iſt es, welche die Muſik redet, eine Sprache, durch welche der Geiſt völlig frei, unbeſtimmt angeregt wird, aber dies thut demſelben ſo wohl, ſo bekannt und vaterländiſch, daß er auf ſolche kurze Augenblicke ſich eben in ſeiner tiefſten, in ſeiner unendlichen Heimath befindet. Alles Liebe und Gute, Zukunft und Vergangenheit regen ſich dabei in ihm auf, und Hoffnung und Sehnſucht nach einem Unendlichen, nach einem Göttlichen werden in ihm wach.

§. 4.

Fortſetzung.

Iſt demnach nun aber jedes vollkommene Kunſtwerk auch ein Erzeugniß des Geiſtes, und wird es durch ſeinen geiſtigen Inhalt allein erſt zu der Höhe erhoben, wo es als überwiegendes Menſchenerzeugniß vor jedem eigentlichen und reinen Naturprodukte daſteht, — iſt ferner die Muſik nur und allein eine ſolche Kunſt, welche in ihren Werken und Leiſtungen es blos mit ganz unbeſtimmten, allgemeinen Zuſtänden des Innern zu thun hat, die — wie ich vorhin ſagte — gleichſam nur der gedankenloſen Empfindung ſich hingiebt, rein zu dem Herzen ſpricht, und hier Anfang und Ende in ſich ſelber vereint, ſo fragt es ſich, ob von dieſem allgemeinen Standpunkte, dieſem innerſten Begriffe jedes Kunſtwerks und jeder künſtleriſchen Leiſtung aus ſich auch eine Geſchichte entwickeln läßt, an deren Faden wir geführt werden ſollen zu allen Bildungen derſelben, wie dieſe nach und nach entſtanden von ihren erſten entkeimenden Anfängen an bis zu den heroiſchen, rieſenhaften Geſtaltungen der Jetztzeit? — Ich glaube faſt: nein, denn der Geiſt, aus welchem Etwas entſpringt und der dieſes dann auch in ſeiner größten Vollendung erfüllt, bleibt,

als ein ewig Göttliches, auch immer derſelbe, und kann, in ſeinen Urkräften, ſich niemals ändern. Aus dem Boden, auf welchem vor Jahrtauſenden muſikaliſche Kunſtwerke erblühten, erwachſen ſie auch noch heute, und was vor Jahrtauſenden ſie in ihrer Vollendung erfüllte, bleibt ihr weſentlichſter Inhalt auch noch jetzt. Das iſt's ja, was uns mit gleicher Bewunderung geſtern, heute und morgen noch aufſchauen und hören läßt zu Kompoſitionen, die, vor Jahrhunderten geſchaffen, nicht minder damals die empfängliche Welt erfüllten mit künſtleriſch frommer Andacht; und das iſt's ja, worauf allein die Unvergänglichkeit und Dauer eines vollendeten Kunſtwerks ſich gründet, daß der Geiſt, der in ihm wohnt, ein ewiger iſt, wie die Gottheit, aus welcher er entſproßte, und die allein durch ihn nur wirkte. Man halte mir hier nicht die tauſend und abermals tauſend Beiſpiele von künſtleriſchen Vergeſſenheiten vor: das ſind nur Geſtalten, aber nicht wahrhaft geiſtige Vollendungen. Was der künſtleriſche Geiſt aus ſeinem eigenen Innern entnimmt, bleibt auch geiſtig und ſomit ewig; das Vergängliche iſt allein nach Seiten der äußern Exiſtenz gerichtet, und ſo ſind wir gezwungen, wollen wir einen feſten, dauernden Boden für unſere Wanderung durch das unendlich weite Gebiet der muſikaliſchen Geſchichte gewinnen, nothwendig einen andern als dieſen blos urgeiſtigen allgemeinen Standpunkt des muſikaliſchen Kunſtwerks aufzuſuchen, von dem anfangend, ergreifend und betrachtend wir ausgehen. Nicht unwahrſcheinlich finden wir denſelben, wenn wir, von dem allgemeinen Charakter einer muſikaliſchen Leiſtung als Kunſtwerk überhaupt abſtrahirend, uns zu der beſondern Seite derſelben wenden und die Richtung wie den Zweck zunächſt auch auffaſſen, in welcher und zu welchem ſie vor Allem geſchieht.

§. 5.
Beſonderer Standpunkt.

Dieſe Richtung iſt ohne Zweifel eine rein ſinnliche, denn allein vom Menſchen ausgehend, kann jedes muſikaliſche Kunſtwerk, kurz die Muſik überhaupt, auch nur auf denſelben zurückwirken mittelſt zunächſt ſinnlicher Wahrnehmung, und nimmt daher, mehr oder weniger, ihre Stoffe auch vor Allem aus der Sinnenwelt, innern oder äußern, her, welche, ſofern die Muſik eine wahrhaft ſchöne zugleich iſt, die ſie als wirklich ſchöne Kunſt ſeyn muß, am Schluſſe aller Reflexion ſich doch nur geſtaltet als die Welt der Empfindung, und insbeſondere zwar als die eigenthümliche Empfindung des Schönen. Dabei zeigt ſich aber bald, daß ein ſolcher Sinn eigentlich kein durch die

Natur feſt beſtimmter und blinder Inſtinkt iſt, der ſchon an und für ſich das Schöne zu unterſcheiden vermag, ſondern es muß zu dem Sinne auch noch eine gewiſſe Bildung erfordert werden, mit welchem zuſammen der Sinn für das Schöne zum Geſchmacke wird. Doch bleibt auch dieſem bloßen Geſchmacke, dieſem gebildeten Schönheitsſinne die Tiefe der eigentlichen Sache noch bei weitem nicht erſchloſſen, und wir haben damit noch keineswegs einen Moment gewonnen, an welchen an ſich ein wirklicher Faden der Geſchichte einer Kunſt knüpfen ließe; denn jene Tiefe, die ebenfalls in dieſer durch die verſchiedenen Zeitabſchnitte hindurch in der Geſchichte erforſcht werden muß, nimmt nicht nur den Sinn und die abſtrakte Reflexion, ſondern zugleich auch die volle Vernunft und den gediegenen Geiſt in Anſpruch, während der Geſchmack nur auf die alleräußerlichſte Oberfläche, um welche die Empfindungen herſpielen, und woran einſeitige Grundſätze allenfalls ſich geltend machen können, angewieſen bleibt. Kommt es doch auch daher, daß ſelbſt der beſte Geſchmack ſich noch vor allen tieferen Forſchungen und Wirkungen in der Kunſt fürchtet, und daß er eben da ſchweigt, wo die eigentliche Sache zur Sprache kommen ſoll; und iſt doch eben darin auch der Grund zu ſuchen, warum man ſchon längſt davon zurückkam, bei Betrachtung von Kunſtwerken, wie ſie nun namentlich die Geſchichte zur Aufgabe hat, nur die Bildung des Geſchmacks im Auge zu behalten, und nur den Geſchmack zeigen zu wollen, vielmehr an die Stelle des Kunſtrichters von Geſchmack blos den eigentlichen Kenner getreten wiſſen wollte.

Dieſe poſitive Seite der Kunſtkennerſchaft, in ſoweit ſie eine wirklich gründliche Bekanntſchaft mit dem ganzen Umkreis des Individuellen in einem Kunſtwerke vorausſetzt, muß daher für jede Kunſtbetrachtung, alſo auch die hiſtoriſche, als nothwendig angeſprochen werden, denn ein jedes Kunſtwerk, inſonderheit aber das muſikaliſche, geht, um ſeiner, außer der geiſtigen, zugleich auch materiellen und individuellen Natur willen, weſentlich aus beſondern Bedingungen der mannigfachſten Art hervor, wozu namentlich Zeit und Ort der Entſtehung, dann auch die beſtimmte Individualität des Künſtlers, ſeine äußerliche Stellung, und hauptſächlich die techniſche Ausbildung der Kunſt gehören: Bedingungen, deren Beachtung zur beſtimmten gründlichen Anſchauung, ja zum vollkommenen Genuſſe eines Kunſtwerks eben ſo nothwendig iſt, als dieſelbe für die hiſtoriſche Darſtellung deſſelben gar nicht erlaſſen werden kann.

So ſind wir alſo nicht allein berechtigt, ſondern ſogar genöthigt, eben diejenige Seite der Kunſt zur Baſis einer hiſtoriſchen Betrachtung und Entwickelung derſelben zu wählen, auf welche vornehmlich dasjenige Wiſſen und

Empfinden in ihr gerichtet iſt, welches wir im Allgemeinen unter dem Ausdrucke Kennerſchaft begreifen, und darf dieſelbe auch im Grunde nicht für das Einzige und Höchſte in dem Verhältniſſe gehalten werden, in welchem der Menſch überhaupt zu ſeiner Kunſt und dieſe wieder zu ihm ſteht, da dieſes Verhältniß allein ein rein geiſtiges und ſomit ein unveränderliches, ewiges iſt, ſo berührt ſie im Weſentlichen doch allein nur die Seiten der Kunſt, welche ſolchen Veränderungen als wenigſtens unterworfen gedacht werden können, daß die Geſchichte, als ſolche, ſtoffreiche Momente für ihre Darſtellung daraus zu ziehen vermag; denn worauf bezieht ſich hauptſächlich nur die Kennerſchaft in der Kunſt? — vornehmlich doch nur auf die mehr äußerliche Seite derſelben, ihr Techniſches, Formelles u. ſ. w. Und ſo bleibt denn für unſere Betrachtung als beſonderen Standpunkt wiederum nur weſentlich über — die Form, das Formelle in der Muſik überhaupt.

§. 6.

Fortſetzung.

Doch dürfen wir bei dieſem einſeitigen Reſultat der Form an und für ſich, wie ſie losgetrennt von aller wahrhaften Natur des Kunſtwerks erſcheinen oder aufgefaßt werden könnte, hier für unſere Aufgabe noch nicht ſtehen bleiben; denn bietet das Kunſtwerk ſich allerdings auch zunächſt nur für die ſinnliche Auffaſſung dar, und iſt es zunächſt auch nur für die ſinnliche Empfindung, äußere oder innere, für die ſinnliche Anſchauung und Vorſtellung (in der Form) geſchaffen und hingeſtellt, wie gleichſam die uns umgebende äußere, oder unſere eigene, innerlich empfindende Natur, ſo iſt es anderſeits doch auch nicht allein nur für die ſinnliche Auffaſſung gemacht, ein blos ſinnlicher Gegenſtand, ſondern ſeiner Stellung nach von der Art, daß es als Sinnliches zugleich weſentlich auch den Geiſt angeht, der Geiſt zugleich davon afficirt werden und irgend eine Befriedigung darin finden ſoll. Das Sinnliche eines Kunſtwerks ſoll nur Daſeyn haben, in ſofern es für den Geiſt des Menſchen, nicht aber in ſofern es ſelbſt als Sinnliches für ſich exiſtirt; die Form eines Kunſtwerks muß nicht blos eine einfache räumliche und den Sinnen allenfalls noch wohlgefällige (geſchmackvolle) Geſtalt, ſondern eine geiſtreiche, geiſterfüllte und erfüllende Form ſeyn. Aber in wie fern kann ſie dies? in wie fern kann die Form eines Kunſtwerks, namentlich eines muſikaliſchen, ſein Aeußeres oder Sinnliches, das — wie wir geſehen haben — allein zum fruchtbaren Boden ſeiner Geſchichte ſich umarbeiten läßt, ſich zugleich auch für die geiſtige Auffaſſung eignen, zugleich auch ein Geiſtiges in ſich enthalten? — Gewiß und ſicher auch am edelſten nur,

wenn zu der einzelnen, wie ſinnlichen Anſchauung oder Auffaſſung, zu der praktiſchen Betrachtung zugleich noch die Intelligenz in ein regeres, nothwendigeres Verhältniß tritt. Nun aber hat dieſe und überhaupt eine jede intelligente, theoretiſche Betrachtung der Dinge nicht etwa das Intereſſe, dieſelben in ihrer Einzelheit blos in ſich aufzunehmen, ſich ſinnlich gleichſam blos durch ſie zu befriedigen und zu erhalten, ſondern ſie will ſie mehr nur in ihrer Allgemeinheit kennen lernen, will ihr innerſtes Weſen und Geſetz zugleich auffinden, und ihrem eigentlichſten Begriffe nach begreifen. Das theoretiſche Intereſſe, welches wir an Kunſterzeugniſſen nehmen, läßt die Einzelnheiten deſſelben ganz in Ruhe und tritt vor ihnen als doch gewiſſermaßen ſinnlich Einzelnem zurück, da die blos (innerlich oder äußerlich) ſinnliche Einzelnheit noch nicht das iſt, was die Betrachtung der Intelligenz ſucht, welche überhaupt den einzelnen Erſcheinungen in der Kunſt und den Kunſtwerken nicht als ſolchen einzelnen Subjektivitäten, ſondern nur in ſofern angehört, als das Einzelne immerhin auch einen Theil des Ganzen ausmacht.

Die Befriedigung jenes theoretiſchen Intereſſes an den Kunſtwerken gewinnen wir dann einzig durch die Wiſſenſchaft, die Kunſt Wiſſenſchaft, die nun zwar recht wohl auch von dem blos Sinnlichen im Kunſtwerke, dem Sinnlichen ſeiner Einzelnheit nach, ausgehen und eine Vorſtellung davon beſitzen kann, wie dies Einzelne unmittelbar in ſeiner einzelnen beſondern Geſtalt vorhanden iſt, doch auch in Wahrheit nur in ſofern, als das Einzelne, das blos Sinnliche, dabei immer noch eine Beziehung zu dem Geiſte behält, denn das Intereſſe der Intelligenz iſt ſtets nur auf das Allgemeine, alſo nicht blos auf die Form oder das Geſetz der Form, ſondern auch auf den Gedanken und Begriff des Werkes überhaupt, ſeine ganze Bedeutung als Kunſtwerk, gerichtet. Wie ein Kunſtwerk überhaupt als äußeres Objekt in unmittelbarer Beſtimmtheit und ſinnlicher Einzelnheit, durch Farbe, Geſtalt, Ton oder welchen andern Stoff, ſich kund giebt, ſo hat auch ſeine Betrachtung, die Kunſtbetrachtung, wie ſolche zumal von der Geſchichte angeſtellt werden muß, den Begriff dieſer Objektivität, die eigentliche Weſenheit des Gegenſtandes, nur in einer Allgemeinheit, als einen allgemeinen Begriff von Form und Gedanken des Werks, kurz nur in wiſſenſchaftlicher Weiſe zu erfaſſen.

Allerdings muß — wie auch ſchon früher angedeutet — in einem Kunſtwerke auch etwas Sinnliches vorhanden ſeyn, denn der Stoff, aus welchem es ſich bildet, gehört ja an ſich ſchon der Sinnlichkeit an, und die Form, in welcher es ſich darſtellt, kann nur zunächſt mit unſern Sinnen erfaßt werden; allein wie dieſe Sinne auch nur auf das Aeußere gerichtet ſind, ſo iſt jene ſinnliche Seite des Kunſtwerks auch blos die

Oberfläche deſſelben, ſein eigentlichſter Schein. Von dieſer Seite betrachtet iſt das Kunſtwerk als ſolches noch keineswegs eigentlich reine Gedanken, reines Gefühl, reine Idee, doch, ſeiner Sinnlichkeit ungeachtet, auch nicht bloße Materie mehr, bloßes materielles Daſeyn, vielmehr iſt das Sinnliche in ihm, ſeine Form und ſein Stoff, ſelbſt ſchon gewiſſermaßen ein ideelles, das aber zugleich als Ding äußerlich noch vorhanden erſcheint, iſt gleichſam vergeiſtigt, da das Geiſtige allein in der Kunſt zur vollkommen ſinnlichen Erſcheinung kommt.

§. 7.

Fortſetzung.

So iſt es denn die Form in der Kunſt hauptſächlich zwar, welche dem Baume der Geſchichte zum nächſten und fruchtbarſten Boden dient und dienen kann, doch auch nicht die Form für ſich und als ſolche blos, ſondern mit ihrer geiſtigen Beziehung zugleich, in ſofern ſie der Kunſt-Intelligenz auch ein lebendigeres Intereſſe darbietet, und von der Wiſſenſchaft der Muſik noch in Betrachtung gezogen werden kann. Näher und überzeugender, mit beſtimmterer Wahrheit noch werden wir zu dieſem Reſultate geführt, wenn wir — wie ich §. 4. bereits andeutete — endlich auch den Zweck in Erwägung ziehen, für welchen die Kunſtwerke, überhaupt die Kunſt und namentlich eine ſchöne Kunſt, als die Muſik iſt, geſchaffen, erdacht und gebildet wurden.

Gewöhnlich und allgemeinhin pflegt man zu dem Ende zu ſagen, daß der Zweck und ein Hauptzweig aller Kunſt ſey — die Nachahmung der Natur; indeſſen und nicht allein, daß dieſer Satz zum Höchſten nur bei den ſogenannten nachbildenden Künſten ſeine Anwendung finden könnte, ſondern wir müſſen nach allem Vorigen überhaupt auch von jeder blos objektiven Richtung der Kunſt hier nothwendig abſtrahiren, und den eigentlichen Zweck der Kunſt durchaus in noch etwas Anderem ſuchen, als in der blos formellen Nachahmung eines Vorhandenen, welche zudem nur ſogenannt techniſche Kunſtſtücke, nicht aber eigentliche Kunſtwerke zu erzeugen vermöchte; denn iſt es allerdings auch ein in der Kunſt weſentliches Moment, daß alle ihre Darſtellungen die Naturgeſtaltung (innere oder äußere) zur erſten Grundlage haben, ſo iſt dieſe geforderte Natürlichkeit doch noch bei Weitem nicht das eigentlich Subſtantielle und Erſte des Inhalts eines wirklich ſchönen Kunſtwerks, iſt noch nicht eigentlicher Zweck der Kunſt, ſondern gehört zu dieſem vornehmlich auch noch die Erregung von innern ſchlummernden Gefühlen, Leidenſchaften und Affekten, die das Herz (im wahren und ganzen Sinne des Worts) erfüllen, und den Menſchen, den kunſtgebildeten, wie auch den künſtleriſch unge-

bildeten, und entwickelt oder noch unentwickelt, Alles durchfühlen laſſen, was das menſchliche Gemüth in ſeinem Innerſten und Geheimſten tragen, erfahren und hervorbringen kann, was die Menſchenbruſt in ihrer Tiefe und in ihren mannigfaltigen Möglichkeiten und Seiten zu bewegen und aufzuregen vermag, und was ſonſt der Geiſt in ſeinem Denken und in der Idee Weſentliches und Hohes hat, die Herrlichkeit des Edlen, Ewigen und Wahren dem Gefühle und der Anſchauung zum Genuſſe darzureichen; eben ſo das Unglück und Elend empfinden, das menſchliche Herz alles Gräßliche und Schauderhafte, wie alle Luſt und Seligkeit im Innerſten theilen, und die Fantaſie endlich ſich in ſüßen oder bittern Spielen der Einbildungskraft ergehen, wie im verführeriſchen Zauber ſinnlich reizenzender Anſchauungen und Empfindungen ſchwelgen zu laſſen.

Das iſt der — und welch' unermeßlich reiche! — Inhalt, den die Kunſt, und namentlich die ſchöne Kunſt zu ergreifen hat, um einerſeits die natürliche Erfahrung des äußerlichen Lebens ergänzen, anderſeits jene Leidenſchaften überhaupt erregen zu können, damit die Erfahrungen des Lebens uns nicht ungerührt laſſen, und wir nun für alle Erſcheinungen die Empfänglichkeit erlangen möchten. Doch dahin angekommen nun auch, dürfte es bei Manchem den Anſchein vielleicht gewinnen, als ob wir damit zurückgekehrt wären auf den Punkt des eigentlich geiſtigen Elements, das alles Kunſtwerk durchleben muß, um es als ſolches zu bezeichnen, was es wirklich ſeyn ſoll und ſein will, und welches wir früher als jenes ewig ſich gleiche Moment erkannten, von welchem aus niemals ſich eine wahrhaft hiſtoriſche Darſtellung entwickeln läßt; allein nicht blos, daß wirklich alle ſchöne Kunſt eine ſolch' formelle Seite auch hat, vermöge welcher ſie alle mögliche Stoffe vor die Anſchauung und Empfindung bringen und ausſchmücken kann, wie der raiſonirende Gedanke eben ſo alle mögliche Gegenſtände und Handlungsweiſen zu bearbeiten und mit Gründen ſowohl als Rechtfertigungen auszuſtatten vermag, und nicht blos, daß wir den geiſtigen Inhalt ſolcher Kunſt auch allein nur auf dem formellen Boden derſelben aufzuſuchen und mit deſſen Auffinden weiter darzuthun uns beſtrebten, daß die, eine Kunſtgeſchichte begründende Form wohl eine ſolche, aber zugleich auch eine gewiſſermaßen vergeiſtigte, eine geiſtreiche, ſein müſſe, welche der Intelligenz und Wiſſenſchaft zugleich mit dem blos äußern oder innern Sein ein lebendiges Intereſſe abzugewinnen vermöge, ſondern wir überzeugen uns davon, von dieſem Inwohnen eines lebendigen Geiſtes auch in der allein hiſtoriſch geſtaltreichen Form und ſeiner Möglichkeit wie Nothwendigkeit, auch dadurch, wenn wir nun ſofort, und zwar im näheren Heranrücken zu unſerm eigentlichſten Ziele, hier die verſchiedenen Hauptgattnngen noch in Betrachtung ziehen, in welchen

ſich jene vergeiſtigte Form der Kunſt im Laufe der Zeiten als charakteriſtiſches Moment der allgemeinen Weltentwickelung, als das Reſultat des geſchichtlich ſtets thätigen Weltgeiſtes offenbarte.

§. 8.

Geſchichtlich verſchiedene Kunſtformen.

Solche im Laufe der hiſtoriſchen Entwickelung der Muſik ſich geſtaltete allgemein verſchiedene Hauptgattungen von Kunſtformen werden gewöhnlich, von unſeren Aeſthetikern und Geſchichtsforſchern wie der allgemeinen Kunſtliebhaberei, drei angenommen: eine claſſiſche, eine romantiſche und eine moderne Kunſtform. Nicht zu gedenken noch der Identität, in welcher hier das Wort claſſiſch offenbar mit dem Worte und Begriffe antik gebraucht wird, bei welcher wir nachgehends Urſache haben werden, länger ſtehen zu bleiben, muß das Romantiſche in der Muſik jedoch unzweifelhaft aus der Reihe hiſtoriſcher Hauptgeſtaltungen weichen, denn fühlt man, und neuerdings aus gewiſſen Gründen zwar mehr als je, ſich auch geneigt, eine Art romantiſcher Kunſtſchule in eine frühere uud längſt verſchollene Periode der allgemeinen Muſikgeſchichte zurück zu datiren, in jene Zeiten des Ritterthums nämlich und der Liebe und Sehnſucht in allen künſtleriſchen Geſtaltungen, ſo beruht die Annahme einer ſolchen Schule zu gewiſſen in ſich abgeſchloſſenen Zeiten, als einer für ſich hinſichtlich des formellen Princips abgerundeten Periode, nach meiner Anſicht theilweiſe doch lediglich nur auf einem Irrthume in dem Begriffe des Romantiſchen überhaupt, wie theilweiſe auf einer kühnen oder irrigen Uebertragung der plaſtiſchen und ſonſt bildenden Kunſtverhältniſſe auf die allem plaſtiſchen Stoffe entrückten Muſik, und endlich auch auf dem Verlangen, für die Bildung einer neueren und neueſten Kunſtrichtung einen Namen und Boden zu haben, der jene gewiſſermaßen als eine eigene Schule, eine eigene Kunſtperiode in ſich abſchließen oder ihre Geſtaltungen auf irgend eine Weiſe entſchuldigen könnte. Leider fehlt hier noch der Raum und Ort, dieſe Behauptung, welche vorhergeſehen der Anfechtungen manche zu ertragen haben wird, durch ausführliche Erklärung der Sache, wenigſtens nach meiner Anſicht und Vorſtellung davon, zu rechtfertigen; doch werden dieſelben nicht ganz ausbleiben und wir ſpäter, in der Darſtellung der neueſten Muſikgeſchichte, Gelegenheit genug nehmen können, ſolche Schuld abzutragen, und dadurch rückweiſend darzuthun, daß wir Grund genug hatten, hier unſre Betrachtung einzig auf eine blos claſſiſche und moderne Kunſtform zu beſchränken, wenn nicht — was doch wohl zu hoffen — der Umſtand ſchon ein vollgültiges Recht dazu giebt, daß hier allein von den hiſtoriſch verſchiedenen allgemeinen Kunſtformen die Rede ſeyn ſoll und

ſeyn kann, und nicht etwa auch von den äſthetiſch unter einander getrennten allgemeinen Gattungen künſtleriſcher Geſtaltung. In dieſer Beziehung oder vielmehr von dieſem Standpunkte aus muß auch eine romantiſche Form in der Muſik angenommen werden, die aber, nicht etwa der antiken oder hier claſſiſchen und einer modernen, ſondern als ſolche Kunſtform, die ihre Darſtellungsobjekte aus der inneren oder höheren Geiſter- und Gefühlswelt, aus dem eigenen geiſtigen Ich herausnimmt, auch nur derjenigen andern Form gegenüber geſtellt werden kann, welcher die äußere Wirklichkeit und Gegenſtändlichkeit, nicht der Menſch in ſich, ſondern außer ſich zum künſtleriſchen Vorwurf dient, und die daher auch nichts Anderes als den höchſten Begriff von ſchöner Kunſt, deren höchſte und eigentlichſte Aufgabe realiſirt, welcher Begriff und welche Aufgabe aber unveränderlich geblieben ſind und bleiben müſſen und werden, ſo lange Kunſt überhaupt die Beſchäftigung menſchlichen Geiſtes und der menſchlichen Thätigkeit ausmacht. Romantiſch war und iſt die Muſik ſeit den Zeiten ihres erſten Erklingens her, und wird ſie auch bleiben, ſo lange ſie ſelbſt noch exiſtirt, ſo ſehr, daß das, was muſikaliſch im ganzen Sinne des Worts iſt, faſt auch ſchon den Begriff des Romantiſchen in ſich ſchließt, und Nichts romantiſch ſeyn kann, was nicht auch ſchon an die Idee der Muſik wenigſtens erinnert. Stellen doch unſre Aeſthetiker eben deshalb auch bei Aufzählung der romantiſchen Künſte die Muſik ſtets oben an, und geben ſie ſelbſt zu, wenn ſie die romantiſche Kunſtform an ſich erklären, daß der Grundton dieſer Form eben nur ſey der muſikaliſche, der die Tiefen des Gemüths erfaſſe, worauf ausſchließlich das Romantiſche ſeine Geſtalten baue.

§. 9.

Fortſetzung.

a. Die claſſiſche oder antike Muſik.

Bleiben wir alſo bei der claſſiſchen und modernen Form als ſolchen zwei Hauptgattungen, in denen uns die Muſik, bei Ueberſchauung ihres großen Lebensorganismus, wie gewiſſermaßen in zwei gewaltigen, ſelbſtſtändigen, in ſich eigens nach einem gewiſſen Normal-Princip belebten Zeit-Perioden, gleich den beiden Hauptgeſchlechten entgegentritt, die von der unerforſchlich ewigen Natur ja für alle ihre Schöpfungen erkoren wurden, um die geſammte Zeitenkette ſtets mit neuen und ihr eigenthümlichen Geſtalten zu erfüllen, — hier ſtehen und betrachten, um deſto beſtimmter und deutlicher dann den Begriff des Modernen in der Muſik, und was daraus hervorgeht, feſtſtellen zu können, vorerſt die claſſiſche Form dieſer unſrer Kunſt insbeſondre.

Als die höchſte Aufgabe der Kunſt und ihren weſentlichſten Inhalt erkennen wir ſtets die wahrheitsvolle Vereinigung ihres darzuſtellenden Objekts mit der darſtellenden äußeren Form, und iſt dieſe oder ſolche Vereinigung in irgend einer Kunſtproduktion, in irgend einem Kunſtwerke wirklich erreicht, und dergeſtalt zwar, daß dazu auch noch die Realiät der Idee der höchſten Schönheit bis zum klarſten Erkennen und Wiederemfinden tritt, ſo ſagen wir, daß das Werk ein claſſiſches ſey. So wird in der Regel der Begriff von der Claſſicität der Kunſt gefaßt, als die höchſte Meiſterſchaft ihrer Leiſtung, und wirklich auch haben wir dann recht, den Ausdruck von jedwedem ſolchen wahrhaft meiſterlichen Kunſtwerke zu gebrauchen, ohne Rückſicht auf irgend welche Zeit oder irgend welchen beſondern Zweck, in der oder zu dem es urſprünglich entſtand. Alles, was nach jener Aufgabe und jenem Begriffe von ſchöner Kunſt auf eine wahrhaft meiſterliche Weiſe in ihr hervorgebracht wird, iſt eigentlich auch claſſiſch, und dürfen wir ſo nennen — wie es denn dem allgemeinen Sprachgebrauche nach auch geſchieht — vordem, jetzt und für alle Zukunft. Indeſſen hat die claſſiſche Schönheit zu ihrem Inhalte doch mehr auch nur eine freie, ſelbſtſtändige Bedeutung, d. h. nicht eine Bedeutung von irgend etwas Beſtimmtem ſchon, ſondern nur eine allgemein geiſtige, welche ſie dann auch in ihrer Form unmittelbar zu äußern ſich beſtrebt, ohne Rückſicht und Verlangen auf irgend eine blos verſchönernde, verzierende, lediglich dem Geſchmack anheimfallende und daraus entſpringende Zuthat; und in ſofern ſich in ſolch' allgemein geiſtiger Richtung und in ſolchem Streben nach blos geiſtiger Bedeutung auch in der Form die alte Kunſt, die alte Muſik, bis zu dem Zeitpunkte, von welchem an ſich, wie wir ſpäter darzuthun haben werden, ihr eigentlich moderner Charakter datirt, unbedingt weit mehr hervorthat als dieſe neue, moderne, dürfen wir recht wohl auch unter dem Ausdrucke claſſiſche Muſik insbeſondere noch die ältere oder antike Muſik, d. h. diejenige Muſik, welche und wie ſie beſtand vor dem angegebenen Zeitmomente der beginnenden modernen Tonkunſt mitbegreifen. Eben wodurch das claſſiſche Kunſtwerk vornehmlich ſich auszeichnet, durch Offenbarung eines allgemein geiſtigen Intereſſes in möglichſt ſolch' einfacher Form, als durch dieſe jener Endzweck hauptſächlich ſchon erreicht wird, — eben dieſes war der vornehmſte charakteriſtiſche Zug der alten oder der Muſik vor dem modernen Zeitalter, und welches — nach dem allgemeinen Sprachgebrauche — claſſiſche Werk in dieſem auch ſchon geſchaffen ſeyn mag, immer werden wir nur jenen Charakter darin, und hiermit auch eine größere oder geringere Annäherung an die eigentliche antike Muſik, auch hinſichtlich der Form, erkennen können. So glauben wir auch hier wohl wenigſtens einige An-

ſprüche auf die Geſtattung zu haben, zur Unterſcheidung der beiden hiſtoriſch einzig verſchiedenen Hauptgeſtaltungen in unſrer Kunſt, der modernen Muſik auch die claſſiſche, als nächſten Gegenſatz, mit dem Nebenbegriffe von antiker Muſik gegenüber ſtellen zu dürfen.

§. 10.

Fortſetzung.

Wie ich vorhin, zur allgemeinen Entzifferung des Begriffs vom Claſſiſchen, ſchon andeutete, beſteht ein Hauptecforderniß der Claſſicität darin, daß Inhalt und Form, der eigentlich geiſtige Stoff wie ſeine ſinnliche Erſcheinung, im Kunſtwerke vollkommen adäquat ſind, daß das geiſtige Intereſſe des Werks unmittelbar auch in der Form, in dem Aeußern des Kunſtwerks hervortritt; nun aber ſagte ich auch, daß im Klaſſiſchen der geiſtige Stoff noch keine beſtimmt einzelne, ſondern nur eine allgemein geiſtige Bedeutung habe, und was folgt hieraus, zu weiterer und ſpeciellerer Charakteriſtik der claſſiſchen Muſik, für die Form? — jedenfalls daß auch die formelle Seite der alten Muſik noch gar nicht, gewiſſermaßen ſymboliſcher Natur ſeyn konnte, ſondern, aller eigentlichen künſtleriſchen Selbſtſtändigkeit entbehrend, nach einer völligen Totalität mit dem geiſtigen Inhalte ſtreben mußte, um den Begriff des Ganzen oder der Ganzheit zu erfüllen, auf welchem allein ihr weſentlicher Charakter und ihre eigentlichſte Natur beruhten. Dieſer geiſtige Inhalt aber konnte in ſeiner Allgemeinheit nur ein höchſt einfacher, unbeſtimmter zugleich ſeyn, und daher die hohe Einfachheit in der Form der alten Muſik gegenüber von der neueren, modernen, daher und weil die Identität mit dem Inhalte die höchſte Aufgabe der Form war, auch das überwiegend geiſtige Intereſſe, welches der Kenner einer guten alten Muſik abzugewinnen weiß, wie die geringe formelle Befriedigung, die ſolche dem blos vom Standpunkte des Geſchmacks aus urtheilenden Liebhaber gewährt. Nehmen wir das anerkannt vollendetſte alte claſſiſche Kunſtwerk her; wohl weht ein klarer, aber noch kein deutlicher Geiſt in ihm, und deshalb iſt auch ſeine äußere Geſtalt noch keineswegs eine nach einem beſtimmten einzelnen Maaßſtab geformte, eine charakteriſtiſch ſpecielle oder bedeutſame, ſondern nur eine allgemeine, geiſtig totale. Wir vermögen nicht, wie es bei jeder als Kunſtwerk vollkommen gelungenen neueren Compoſition der Fall iſt, einen beſtimmten, nur in ſolcher Weiſe verſtändlichen und ohne alle weitere Beziehung in ſich abgeſchloſſenen Sinn daraus zu entziffern, ſondern wir fühlen uns nur allgemein geiſtig angeregt, in der Totalität unſerer ganzen Lebenskraft gleichſam dadurch ergriffen, neben der Ueberzeugung, die zugleich das Intereſſe und die Luſt dazu erweckt, daß mit der größten

Gewiſſenhaftigkeit der Verfaſſer darnach ſtrebte, in der formellen Verknüpfung der Töne auch dem Denken einen fruchtbaren Vorwurf zu geben. Freilich begegnen wir aus dem Grunde in der alten claſſiſchen Muſik mehr und häufiger auch der Erhabenheit (der Ideen wie der Ausführung) als in den neueren Werken, einer gewiſſen Heiligung der Fantaſie, die in ihrer frommen Erſcheinung ſogar eine Art Ehrfurcht ſelbſt in dem Nichtkenner, dem bloßen Liebhaber noch weckt; aber dieſe Erhabenheit iſt auch eben die Allgemeinheit des geiſtigen Objekts, das wie mit einer allmächtigen Anziehungskraft ſich über das geſammte Daſeyn ausbreitet. Und aus dem Grunde denn endlich auch die geringe Biegſamkeit des äußern darſtellenden Stoffes in der alten claſſiſchen Muſik ſowohl in melodiſcher als harmoniſcher Beziehung, die zu der blos allgemeinen geiſtigen Bedeutung hinreichte, welche auch in ihrer äußern Exiſtenz nur ſich ſelbſt wollte, und welcher, hätte ſie hier noch etwas Weiteres andeuten oder bezeichnen wollen, nothwendig hätte Gewalt angethan werden müſſen.

§. 11.

Fortſetzung.

Fahren wir ſo fort und wir werden in der Entwickelung des allgemeinen Begriffs von Claſſicität noch mehr, beſtimmter und allſeitiger auf alle die Eigenthümlichkeiten und einzelnen charakteriſtiſchen Züge ſtoßen, durch welche die alte Muſik ſich vornehmlich auszeichnet.

Wie oben alſo geſagt wurde, beſteht — mit kurzen Worten — die Claſſicität eines Kunſtwerks ihrer innerſten Weſenheit nach darin, daß auch die Form deſſelben ſchon, und zwar ſowohl in ihrem Ganzen als in ihren einzelnſten Theilen, eine wahrhaft geiſtige Bedeutung habe, und ſich daher aller und jeder Zuthat entſchlage, welche zu ſolcher Geiſtigkeit nicht durchaus nothwendig erſcheint. War das der vornehmliche Grund der Einfachheit und des denkenden Intereſſes einer wahrhaft claſſiſchen Compoſition, ſo werden wir darin auch noch andere Urſachen mit ihren Wirkungen zu entdecken wiſſen. Tragen wir nämlich den allgemeinen Satz, um uns ihn auf die beſte Weiſe zu verſinnlichen, z. B. auf die plaſtiſchen Künſte über, ſo erſcheint als die vornehmſte Geſtalt mit ſolch' geiſtiger Bedeutung weſentlich die menſchliche, weil die Aeußerlichkeit eines Menſchen allein die Fähigkeit beſitzt, ein wahrhaft Geiſtiges in vollkommen ſinnlicher Weiſe bis auf die einzelnſten Theile hin zu offenbaren. Der menſchliche Ausdruck in Geſicht, Auge, Stellung, Geberde, Haar, Stirn, Auge, Mund, Arm, Leib, Hand, Finger, kurz jeder einzelne Theil hier iſt zwar materiell und darin nicht eigentlich das, was wir Geiſt insbeſondere nennen, allein innerhalb dieſer Körperlichkeit ſelbſt iſt das menſchliche Aeußere

nicht nur lebendig und natürlich wie das Thier, welches jene Materialität ebenfalls theilt, ſondern es iſt darin auch die den Menſchen vorzugsweiſe angehörende Leiblichkeit, welche in und durch ſich den eigentlichen Geiſt wiederſpiegelt. Sagen wir doch daher dem allgemeinen Sprachgebrauche nach auch ſchon, daß wir durch das Auge dem Menſchen in die Seele ſehen, und durch ſeine ganze Bildung überhaupt auch ſein geiſtiger Charakter ausgedrückt wird. Wie dem Geiſte die Leiblichkeit zu ſeinem eigenen Daſeyn durchaus nothwendig iſt, ſo wohnt auch der Geiſt dem Leibe unmittelbar inne, und iſt nicht etwa eine der äußern Geſtalt fremdartige Innerlichkeit, ſo daß die Materialität nicht auch noch eine andere Bedeutung in ſich hätte denn blos die ihres Stoffes. Daher waren denn die Darſtellungen der plaſtiſchen oder nachbildenden Künſte zur Zeit des claſſiſchen Alterthums auch hauptſächlich nur der menſchlichen Geſtalt zugewendet und wie nun die anderen Künſte, namentlich die Muſik (auf welche die Anwendung jenes allgemeinen Satzes jetzt insbeſondere folgen mag), aller geſtaltungsvollen Materialität, aller eigentlichen Leiblichkeit oder doch der Bildungsfähigkeit dazu entbehrten, ſo nahmen ſie, um jener Richtung des claſſiſchen Elementes willen, vorzugsweiſe ihren bildenden Stoff wenigſtens ſo weit aus der menſchlichen Natur und Leiblichkeit als dieſes geſchehen konnte. Der bildende Stoff in der Muſik iſt der Ton: am unmittelbarſten gehört derſelbe der menſchlichen Natur oder Leiblichkeit an, wenn er geſungen wird, und daher denn endlich auch die ſonſt ſo merkwürdige Erſcheinung, daß die alte claſſiſche Tondichtung vornehmlich nur der Vocalmuſik ſich zuwandte, in der geſungenen Muſik ſich verſuchte, oder wo ſie die Inſtrumentalmuſik auch noch mit in ihr Bereich zog, dieſe doch wenigſtens niemals als ſonderlich ſelbſtſtändig auftreten ließ. Ich kann mir denken, daß dieſe Anſicht auf den erſten Anblick vielen Zweifel erregen, und man zum allergeringſten dieſen Grund für das bis zur Alleinherrſchaft ungleiche Hervorragen der reinen Vocalmuſik vor der Inſtrumentalmuſik im Alterthume ſehr weit hergeholt finden wird, allein bei näherer Prüfung dürfte ich doch vielleicht damit auf wenigſtens einige Zuſtimmung rechnen. Allerdings — wird man ſagen — herrſchte in jener Zeit, die hier das claſſiſche Alterthum genannt wird, die Vocalmuſik bei Weitem vor in der geſammten Tonwelt, ja war ſie zum großen Theile faſt die einzig wahre Tonkunſt, allein dem konnte auch nicht anders ſeyn, denn die Inſtrumente befanden ſich noch in einem zu unvollkommnen Zuſtande, als daß ſie hätten vereint oder einzeln in einer ſolch' ſelbſtſtändigen Weiſe, wie etwa gar jetzt, gebraucht werden können; die Inſtrumentalmuſik mußte völlig brach noch darnieder liegen, denn ihr organiſches Leben lag noch mehr oder weniger todt da. Wohl — indeſſen warum befanden ſich die Inſtrumente

damals noch in einem ſo unvollkommenen Zuſtande? ſollte vielleicht die Zeit von den erſten Anfängen der Tonkunſt an bis zu jenem Zeitalter noch zu kurz geweſen ſeyn zu ſolch' höherer Ausbildung dieſes ihres nicht minder weſentlichen Zweigs als der Vocalmuſik? — ich meine nicht, denn was jetzt ſeit etwa zwei Jahrhunderten in der Beziehung geſchehen, konnte ſicherlich in den mehr denn um das Doppelte ſo vielen Jahrtauſenden vordem auch vollbracht werden. Doch der Menſchengeiſt hatte wohl noch nicht eine ſolch' wirkſame Schärfe in der Erfindung und überhaupt eine ſolch' hohe und weite Ausbildung erlangt, daß ihm die Cultur dieſes Zweigs der Tonkunſt in ſolch' überſchwenglichem Maaße möglich geweſen wäre? — In der That — könnte man wirklich ſo fragen? ſollte wirklich die große, jetzt noch ſo viel angeſtaunte Epoche der griechiſchen Kunſt und Wiſſenſchaft ſo ganz und gar ſpurlos für die ihr ſo nah verwandte Muſik vorüber gegangen ſeyn, daß für das künſtlich organiſche Leben dieſer nicht um ein Haar breit mehr nach dem geſchehen konnte, als ſchon Jahrtauſende vor dem geſchehen war? — ſollten wirklich zu einer Zeit, wo längſt vordem beide in gleich kräftiger Wechſelwirkung zu einander ſich befanden und bewegten, die Wiſſenſchaften von dem praktiſchen und realen Leben ſich ſo weit haben lostrennen können, daß jene eine Höhe und ſyſtematiſche Feſtigkeit faſt erreichten, wie ſie heutiges Tages noch nicht überſtiegen und erſchüttert oder erweitert und geändert werden konnte, während dieſes zurückblieb in einer von uns jetzt kaum noch mit etwas mehr denn mit mitleidsvollem Lächeln angeſtaunten Armuth? — das glaube, wer da will, mag und kann, ich nicht, der ich gleichwohl die Nothwendigkeit eines Grundes für dieſe wahrhaftige Erſcheinung fühlte eben ſo wohl, als der, welcher ſolchen ſofort in dem finden will, was ſich eigentlich nur als Wirkung, nicht aber auch ſchon als eine Urſache anſehen läßt. Daß dem aber, in ſolchem Falle, hätte wirklich ſo ſeyn müſſen, beweist der erſte, beſte, ſelbſt flüchtige Blick in die Geſchichte jener guten alten Zeit: wie weit war die Wiſſenſchaft der Tonſetzkunſt und der Tonkunſt überhaupt zu den Zeiten eines Paleſtrina ſchon gediehen, und wie ſah es damals gleichwohl noch aus, namentlich mit der Inſtrumentalmuſik? — die Theorie hat wenig oder gar Nichts, wenigſtens nichts beſonders Weſentliches mehr gewonnen ſeit der Zeit, aber die Praxis unendlich viel. Nicht alſo blos weil man noch keine Inſtrumente hatte, ließ man die Inſtrumentalmuſik damals ſo ohne alle beſondere Beachtung liegen, und nicht auch, weil es vielleicht an der geiſtigen Fähigkeit dazu fehlte, verwandte man ſo wenig Mühe und erfolgreichen Fleiß auf die Cultivirung unſers Orcheſters, ſondern allein weil man, bei der rein claſſiſchen Richtung der Kunſt und bei den oben angegebenen weſentlichen Elementen dieſer Richtung keine, ſo wenig

innere als äußere Nöthigung dazu fühlte. Die von der zur Aufgabe geſtellten und zum Grundtypus aller Kunſtäußerung gewordenen Claſſicität nothwendig gebotene geiſtige Bedeutung auch der äußeren Form, Geiſtigkeit auch der Geſtalt, verlangte um ihrer eigentlichen Natur und Weſenheit willen die möglichſt unmittelbarſte Beziehung und Annäherung zur menſchlichen Natur in den muſikaliſchen Darſtellungen, und da dieſe aller äußeren geſtaltungsvollen Körperlichkeit entbehren, ſo nahmen ſie zu ſolcher Befriedigung zum wenigſten doch ihren Darſtellungsſtoff unmittelbar aus der leiblichſten, geiſtig belebten Menſchennatur, aus Bruſt und Kehle.

§. 12.
Fortſetzung.

Indem nun aber dieſe antik claſſiſche Kunſtform die freie Geiſtigkeit gewiſſermaßen als eine beſtimmte Individualität auffaßt, und dieſelbe mit ihrer Erſcheinung auch ziemlich zu unmittelbarer Anſchauung bringt, ſo ſcheint es, als dürfe ihr anderer Seits wieder der Vorwurf einer zu ſtrengen, einſeitigen anthropomorphiſtiſchen oder — deutlicher mich ausgedrückt — bloßen Verſtandes-Richtung gemacht werden, und iſt ihr ſolcher in der That auch zum öftern ſchon gemacht worden, indem man ſagt, daß bei ſolcher claſſiſchen Geſtaltung die antike Muſik eben mehr den künſtleriſchen Verſtand denn das künſtleriſche Gefühl befriedige, dieſes doch aber die weſentlichſte Zielſcheibe einer muſikaliſchen Kunſtleiſtung von Haus aus ſey, wie denn wirklich wir auch in Beziehung auf die folgende moderne hiſtoriſche Kunſtform die aufrichtige Bemerkung machen müſſen, daß der eigentliche Gehalt an wahrer Kunſtſchönheit in den antik-claſſiſchen Kunſtwerken gegenüber von jenen noch ſehr mangelhaft iſt; allein dieſer Mangel hat ſeinen erſten Grund ſo wenig in dem bloßen Anthropomorphismus, in jener einſeitigen Verſtandes Richtung für ſich, daß im Gegentheil wohl behauptet werden könnte und dürfte, die antik-claſſiſche Muſik befriedige als Kunſt zwar den bloßen Verſtand zu viel, nach Seiten der eigentlichen Kunſtwiſſenſchaft aber auch noch viel zu wenig. In der antik claſſiſchen Muſik nämlich iſt, ungeachtet ihrer ſcheinbar vorherrſchenden Kunſt-Verſtandes-Richtung, noch bei Weitem nicht alles Gefühl und alle Fantaſie, welche die Baſis aller ächten Kunſtleiſtung ausmachen, getödtet oder abgeſtorben, und auf anderer Seite hat ſich dieſelbe doch auch noch keineswegs zu einer ſolchen abſoluten Geiſtigkeit und Wiſſenſchaftlichkeit erhoben, als die moderne Muſik, und dieſe namentlich in heutiger Zeit. Die antik claſſiſche Muſik ſammt ihrer theilweis ſchönen Begeiſterung erſcheint uns zwar weſentlich nur von einer kunſtmäßigen Thätigkeit des Verſtandes auszugehen, ein Produkt reiner Kunſtkennerſchaft und eines

wahrhaftigen Kunſtſtudiums in ſeiner wiſſenſchaftlichen oder vielmehr architektoniſchen Richtung zu ſeyn, aber ſie befriedigt doch auch noch nicht alle Tiefen des Geiſtes. So concret die antik-claſſiſche Muſik in ſich ſelber ſeyn mag, bleibt ſie für den künſtleriſchen Geiſt als ſolchen doch auch abſtrakt, weil ſie nur die ungetrübte Harmonie, eine gewiſſe Ruhe in der Darſtellung, ihre Befriedigung und Größe nur in ſich ſelbſt, ja eine gewiſſe Seligkeit zum Elemente hat, die ſelbſt da, wo der unbiegſamere Stoff, der Ton, mit dem Darſtellungsobjekte in einen Kampf zu gerathen ſcheint, noch das ſichere Beruhen auf ſich ſelbſt nicht verliert. Daher kennt dieſe Muſik aber auch noch nicht jene Härten und Zerriſſenheiten, jene Gehaltloſigkeiten und Entzweiungen in Darſtellung und Objekt, jenes oft gänzlich Unſchöne oder wild Ausſchweifende in Form und Ausdruck ſowohl als in der dieſem unterliegenden Idee, jene ſinnliche Ueberſchwenglichkeit, Ueberreizung und Frivolität, wodurch die heutige moderne Muſik oft ſo allein ſich auszeichnet, ja nicht ſelten ihre einzige Aufgabe darin ſuchend. Die claſſiſche Muſik verließ niemals den reinen Boden des ächten Ideals, um ſich in ſinnliche Schwelgereien vielleicht zu verlieren, die nicht ſelten das Einzige nur ſind, was die Tonkunſt von heute uns bietet.

§. 13.

Fortſetzung.

Solche Feſtigkeit und Reinheit der Muſik in ſich ſelber mußte nun aber für ihren Künſtler auch einen ganz eigenen Standpunkt und eine Stellung hervorbringen, die eben ſo ſehr von der des jetzigen Muſikers verſchieden iſt, als jene alte claſſiſche Muſik von der heutigen modernen.

Die Produktion jener Künſtler aus der guten alten claſſiſchen Zeit zeigt ſich als das freie Thun eines beſonnenen Menſchen, der eben ſo wohl wußte, was er wollte, als er ſolches konnte, der alſo weder in Anſehung der Bedeutung und des ſubſtantiellen Gehaltes, den er zur Anſchauung herauszugeſtalten gedachte, mit ſich im Unklaren war, noch durch irgend ein techniſches Unvermögen in der Ausführung ſelbſt ſich gehindert fühlte, und der daher denn endlich auch in der öffentlichen Geſellſchaft, vermöge ſeiner außerordentlichen geiſtigen und Fach-Bildung, als ein ſehr würdiges und wichtiges Glied gelten mußte. Ehedem und vornehmlich zwar in dem Zeitmomente, welchen wir hier beſonders im Auge haben und der nachgehends noch ſeine beſtimmtere Bezeichnung erhalten wird, ſpielte, ſang und componirte nicht Jeder, wie es heutzutage häufig der Fall iſt, der blos eine leidliche Stimme, ein wenig techniſche Fertigkeit und gutes Gehör hatte, ſondern der Charakter, den die Kunſt einmal in ihrer ganzen Welterſcheinung eingenommen hatte, verlangte noch ein Mehres, eine ungleich höhere

und tiefere, umfaſſendere geiſtige Ausbildung dazu, und das mußte von den weſentlichſten Folgen für alle drei ſo eben ſchon berührten Punkte ſeyn, die wir nun in Kürze noch ein wenig einzeln weiter verfolgen wollen.

Was den Inhalt zuvörderſt betrifft, ſo hatte der claſſiſche Künſtler denſelben im Durchſchnitt nicht mit derjenigen unruhigen Gährung zu ſuchen nöthig, welche den heutigen und überhaupt modernen Componiſten meiſtens ſo befangen in der Arbeit bleiben läßt, ſich ſeinen Gehalt, ſein Objekt nur erſt zu produciren und klar zu machen. Da er hauptſächlich nur — und wie gezeigt — in der Vocalmuſik thätig war, ſo war ſolchem trüben Suchen einer zudem nicht ſelten unklaren und kranken Fantaſie gegenüber für ihn der Inhalt gewiſſermaßen ſchon fertig vorhanden, war gegeben in dem Texte, etwas bereits Geſchehenes, und zu dieſem objektiv ſchon feſtgeſtellten Stoffe behauptete er nun das höchſte freie und freiere Verhältniß, daß er nicht ſelber in den Proceß des Zeugens und Gebärens einzugehen und im Drange nach den ächten Bedeutungen für die Kunſt ſtehen zu bleiben, ſondern den einmal fertig daliegenden Inhalt, das für die Kunſtdarſtellung ſchon gegebene Objekt ſeinen Ideen nach nur in ſich aufzunehmen, zu einer gewiſſen Subjektivität zu erheben und dann wieder frei aus ſich ſelbſt zu produciren brauchte. Und je mehr nun für den Künſtler ein freier Inhalt ſchon vorliegt, deſto mehr concentrirt er ſeine Kräfte auch auf die Thätigkeit, die ſolchem Inhalte congruente äußere Kunſterſcheinung zu geſtalten, und deſto vollendeter und geiſtreicher muß natürlich auch die Form des Kunſtwerks werden. Während in dieſer Beziehung ſich unſere moderne Muſik und insbeſondere Compoſition oft in tauſend Formen umherwirft, ohne auch nur einmal die unbedingt gemäße und ſchönſte zu treffen, mit der ausſchweifendſten Einbildungskraft oft ohne Maaß und feſte Beſtimmung umhergreift, um der geſuchten Bedeutung die immer fremdbleibenden Geſtalten anzupaſſen, war der alte claſſiſche Künſtler auch hierin aus angegebenem Grunde ſtets glücklicher, und weil auch in ſich ſo beſchloſſen und begränzt, denn mit dem Inhalte eines Kunſtwerks, einer wirklich kunſtgerechten muſikaliſchen Leiſtung oder Compoſition, iſt auch ſeine freie Geſtalt, ſeine äußere Form ſchon beſtimmt, ſo daß der Künſtler gleichſam nur zu executiren noch ſcheint, was ſchon dem Begriffe nach für ſich fertig daliegt. Indem ich dieſen Vergleich anſtelle, muß man aber nicht glauben, als wollte ich damit vielleicht ſagen, unſer claſſiſcher Künſtler habe bei ſeinen Leiſtungen, obſchon der freien Willkühr durch Vorlage des Inhalts ſeines Kunſtwerks im Texte eigentlich entblöſt, nur nachgebildet oder ſey in einem ſtarren Typus ſtehen geblieben, ſondern er war zugleich auch für das Ganze fortbildend. Die Kunſt, welche ihren wahren Inhalt oder ihr Darſtellungsobjekt erſt noch ſuchen und erfinden muß, vernachläßigt meiſtens die

Seite der Form; wo aber die Bildung der Form zum weſentlichſten Intereſſe und zur eigentlichſten Aufgabe der Darſtellung gemacht wird und gemacht zu werden braucht, da bildet ſich mit dem Fortſchreiten der Darſtellung auch der Inhalt unmerklich und unſcheinbar fort.

Nicht anders verhält es ſich mit dem Können der alten claſſiſchen Künſtler, der techniſchen Seite der alten claſſiſchen Kunſt; nur wird deren Betrachtung jetzt auch die Zeitperiode für die eigentlich antik claſſiſche Muſik noch mehr und beſtimmter in ſich abſchließen. Das ſinnliche Material, bei uns der Ton und ſeine mannigfaltigen Combinationen und Bewegungen, in welchem der Künſtler arbeitet, muß ſich ſchon aller Sprödigkeit und Härte entäußert haben und den künſtleriſchen Intentionen unmittelbar gehorchen, wenn der Inhalt, dem Begriffe des Claſſiſchen vollkommen gemäß, frei und ungehindert durch die äußere Leiblichkeit hindurchſcheinen ſoll. Die claſſiſche Kunſt erfordert alſo, neben der geiſtigen, eigentlich künſtleriſchen Durchbildung, auch ſchon eine ziemlich hohe Stufe techniſcher Geſchicklichkeit, die ſich den ſinnlichen Stoff zu willigem Gehorſam unterthan gemacht hat, und eine ſolche techniſche Vollendung, wenn ſie Alles, was vom Geiſte und ſeinen Conceptionen verlangt wird, unmittelbar ausführen ſoll, ſetzt in der Kunſt der muſikaliſchen Compoſition namentlich eine ziemlich vollſtändige Ausbildung des Harmoniſchen voraus, welche Ueberzeugung dann zu folgender Unterſuchung gleich die nächſte Veranlaſſung giebt.

§. 14.

Fortſetzung.

Dahin gelangt nämlich, kann uns auch die hiſtoriſche Verwirklichung der alten Claſſicität in der Muſik gar nicht mehr ſchwer fallen, ſind wir leicht im Stande, jene Zeitperiode mit ziemlich chronologiſcher Genauigkeit zu beſtimmen, welche den bis dahin entwickelten Begriff der Sache nach die heutige Geſchichte als die Periode des eigentlich claſſiſchen Alterthums in der Muſik, gegenüber von der modernen Periode derſelben, abzuſchließen und zu bezeichnen hat. Jedenfalls haben wir dieſelbe bei den Italienern aufzuſuchen, denen die claſſiſche Schönheit in der Muſik, mit ihrem unendlichen Umfange des Gehalts, des Stoffes und der Form, ein von der Natur vorzugsweiſe zugetheiltes Geſchenk geweſen zu ſeyn ſcheint, und die wir, welche Aus- und Abſchweifungen von dem eigentlichen Schönheitsprincipe ſie ſich jetzt auch zu Schulden kommen laſſen mögen, noch immerhin dafür ehren müſſen, daß ſie die Kunſt in ihrer höchſten Lebendigkeit hervorgebracht haben. Es kann ſeyn, daß man mir hier entgegenhalten wird, daß nicht die Italiener, ſondern die Niederländer erwieſener Maßen es waren, welche die Muſik aus ihrer todtähnlichen Ruhe und wirkungsloſen

Ermattung hervorhoben zu einem Lichte, mit welchem dieſelbe nachgehends bald alle anderen Künſte und Wiſſenſchaften des Erdbodens überſtrahlte; allein abgeſehen auch davon, daß dieſe Niederländer, ſo weit ſie ſich auch über ihr eigenes Vaterland und die übrigen Völker Europas lehrend und vorbildend verbreiten mochten, hauptſächlich doch nur in Italien einen für den erſten Moment weſentlich fruchtbaren Boden für ihr Wirken fanden, ſo entbehrten ſie doch, ſelbſt in der Periode und im Augenblicke ihrer höchſten Blüthe, noch bei Weitem ſowohl die ſubjektive Freiheit in der Bildung des Kunſtobjekts als jene Biegſamkeit und vollkommene techniſche Ausbildung der darſtellenden Mittel, welche, wie wir oben geſehen haben, zur Hervorbringung eines wahrhaft claſſiſchen Kunſtwerks ſo durchaus nothwendig ſind. Die Niederländer, bis zu den größten Meiſtern ihrer längſt verblichenen Zeit des 15. und Anfangs des 16. Jahrhunderts hinauf, beharrten — wie in der nachfolgenden Vorgeſchichte unſerer Darſtellung näher erwieſen werden wird — unwiderſprechlich noch und durchgehends ſowohl in dem toniſchen Zwange des bloßen Wortausdrucks als in dem contrapunktiſchen Despotismus der melodiſch-harmoniſchen Darſtellung der Form, und erſt die leichteren, fantaſiereicheren Italiener waren ſo glücklich, jene lebendige Mitte zwiſchen der ſelbſtbewußten ſubjektiven Freiheit und dem ſtrengen Geſetze der Form aufzufinden, innerhalb welcher allein ſich ein, ſeinem wahren Begriffe gemäßes, vollkommen claſſiſches Kunſtwerk aufſtellen läßt. Allerdings wurde, wenn wir nicht noch weiter in die Zeiten einer nach dem Begriffe der V e r a l t u n g wahrhaft antiken Muſik zurückkehren wollen, ſeit dem allgemeineren Wiederaufleben der Wiſſenſchaften im 14. Jahrhunderte auch die Muſik mehr und mehr von einem wirklich wiſſenſchaftlichen Standpunkte aus, der Baſis höherer Ausbildung techniſcher Kräfte und Mittel, gepflegt, und beſonders ſichtlich war dieſer Einfluß, als gegen Ende des 15. Jahrhunderts die Wirkungen der um deſſen Mitte (1440) erfundenen Buchdruckerkunſt ſich kräftiger zu äußern anfingen. Wirkliche Lehrkanzeln entſtanden damals und kurz nach der Zeit, und wenn auch erſt nur in Italien, ſo waren es vornehmlich doch blos eingewanderte Niederländer, welche auf und von denſelben lehrten, wie z. B. ein J o a n n e s T i n c t o r i s, ein G u i l i e l m u s G u a r n e r i i und B e r n a r d u s H y c a e r t; allein welche Förderung war es vornehmlich nur, die ſie der Kunſt brachten? — nur die Förderung des erweiterten r e i n formellen Theils der Muſik. Die Theorie der Menſur, ſo wie jene des (überhaupt ſogenannten) Contrapunktes, und zwar ſo wie ſie dieſelbe aus den praktiſchen Werken der theils gleichzeitigen, theils früheren Niederländer aus- und abgezogen hatten, entwickelten dieſe und ſolche höchſt verdienſtvolle Meiſter allerdings in großer Vollkommenheit; allein ward damit der Bildungsfähigkeit des toniſchen

Stoffes, der nöthigen Erweiterung der techniſchen Mittel auch ſchon ein bedeutender Vorſchub geleiſtet, ſo fehlte allen ihren und zwar wirkungsvollſten Beſtrebungen doch noch jene Richtung, welche die Form der producirten Kunſtwerke zugleich hätte zu einer geiſtigen Identität mit den unterliegenden Gedanken erheben, welche der äußern contrapunktiſchen Bildung auch ein noch höher geiſtiges Intereſſe hätte geben und anweiſen können, als die reine Befriedigung des Verſtandes, welche der Contrapunkt an und für ſich dem Kenner wohl ſchon bieten kann. Dieſe ſchöne, glückliche Harmonie zwiſchen Empfindung, Geiſt, Sinn und der auch blos formellen, äußern Geſtalt war den von den Niederländern lernenden ſpätern Italienern erſt vorbehalten, deren Kunſtanſchauung eben die Mitte hielt, in welcher die Schönheit ihr wahres Leben beginnt und in ihrer äußern Geſtalt auch ſchon ein heiteres, bewegteres Reich aufſchlägt, alſo — der Zeit nach beſtimmt — den Italienern von ohngefähr der Mitte des 16. Jahrhunderts an. In den Werken dieſer Meiſter erſt finden wir alle Bedingungen einer früher entwickelten wahrhaft claſſiſchen Schönheit und Geſtalt erfüllt, und wie jene Mitte zwiſchen der ſelbſtbewußten, ſubjektiven Freiheit und dem ſtrengen Geſetze der Form, jene weſentlich bedingten Merkmale der antik-claſſiſchen Kunſt an und für ſich uns den hiſtoriſchen Anfangspunkt ihrer großen, heroiſchen Periode hier zu beſchreiben vermochte, ſo werden wir auf eben derſelben Seite auch den Grund finden für die Annahme eines merklichen Schluſſes derſelben, der ſich natürlich darbietet in dem Momente des Beginnens jenes rein modernen Princips in der Muſik, zu deſſen Entfaltung wir jetzt auf dem kürzeſten Wege geführt werden.

§. 15.

Fortſetzung.

b. Die neuere oder moderne Muſik.

Als eine weſentliche Eigenthümlichkeit der antik-claſſiſchen Tonkunſt erkannten wir, früheren Betrachtungen zu Folge, unter andern das Vorherrſchen der Vocalmuſik in derſelben, das die Benutzung der Inſtrumentalmuſik nur ſo weit duldete, als dieſe entweder keinen Anſpruch auf eine eigentliche Kunſtleiſtung machen oder zum Höchſten nur zur Unterſtützung jener dienen, und keineswegs einen völlig ſelbſtſtändigen Charakter behaupten wollte. Demnach fängt denn das heutige moderne Element in der Muſik auch erſt da an, fruchtbare Keime für die hiſtoriſche Darſtellung zu ſchlagen, wo die Inſtrumentalmuſik durch allmählige Ausbildung diejenige Erſtarkung in ſich erhalten hatte, ſich nach und nach loslöſen, gleichſam emancipiren zu können von jener Herrſchaft, der ſie ſo unendlich lange dienend und dienend begleitend unterlegen, und einen eigenen Kreis für ſelbſtſtändiges

Wirken unter ſich zu beſchreiben, — und das war ohngefähr um die Zeit gegen Ende des 17. und Anfangs des 18. Jahrhunderts. Indeß finden wir für dieſes Aufhören der eigentlich antik-claſſiſchen und das erſte Beginnen der heutigen modernen Tonkunſt auch einen noch ungleich wichtigeren, weil aus dem Weſen der Sache und dem innerſten Lebensnerv der allgemeinen Weltgeſchichte ſelbſt entſpringenden Grund, denn ſolches bloß äußeres Merkmal der Geſtalt.

In der Natur der Sache lag es begründet, daß, wenn die Muſik, als ſchöne Kunſt, den Zweck, zu welchem offenbar ſie allein nur von Gott dem Menſchen gegeben wurde, erreichen ſollte, dies keineswegs geſchehen konnte in der Geſtalt, welche Anfangs ſie bei dem menſchlichen Geſchlechte, dem ſtets ſie als theilnehmendſte und eben ſo treue als unentbehrliche Begleiterin diente, angenommen hatte und nach und nach in ihrer Ausbildung immer beſtimmter noch verfolgte. Zwar ſagt man allgemein und hundert unſerer Schriftſteller haben es im gutmüthigen Glauben nachgeſchrieben, daß unſere heutige Muſik aus keiner andern als jener der alten Griechen entſtanden und hervorgegangen ſey; allein offenbar konnte unſere Muſik nur in dem Maaße gedeihen, als ſie immer weiter und weiter ſich von den ihr urſprünglich, ich möchte ſagen gewaltſam aufgedrungenen griechiſchen Syſtemen entfernte. Aus der alten griechiſchen Muſik wäre, wenn auch das alte, in andern Künſten und Wiſſenſchaften ſo majeſtätiſch hervorragende Griechenland noch zwei ganze Jahrtauſend ungeſtört fortgeblüht hätte, eine Muſik wie die unſrige, ja derſelben auch nur entfernthin ähnlich, bis auf das allgemeine Subſtrat Ton und Klang hin nimmermehr hervorgegangen. Herkommen, alter Glaube, bürgerliches Geſetz ſogar — Alles bannte die Muſik feſt bei den Griechen an Syſteme, eben ſo eng als verwickelt, eben ſo arm als unkünſtleriſch, die niemals verrückt werden konnten. Die alte griechiſche Muſik mußte untergehen, mußte aufhören gänzlich, ſollte je eine ſchöne Kunſt der Töne geboren werden, wie Gott allein ſie wohl bei der Schöpfung für den Menſchen beſtimmt hatte. Ein liebenswürdiges Kind mochte die alte griechiſche Muſik wohl ſeyn, aber dennoch eben nur ein Kind, deſſen Hinſterben kein Verluſt für die Menſchheit war und ſeyn konnte, weil es niemals doch zur eigentlichen Reife gekommen wäre.

Indeſſen konnte die Geburt einer neuen Muſik, die faſt weltherrſchend an die Stelle jener alten hingeſtorbenen treten ſollte, auch zunächſt nur in ſehr nah verwandter Natur geſchehen, wenn ſie überhaupt verläſſige Bürgſchaften für ihr Daſeyn und ihre Dauer mit ſich bringen ſollte. Die heutige oder europäiſch-abendländiſche Muſik glich eben ſowohl und konnte auch nur gleichen einer Art von toniſcher Architektur, als die griechiſche

Muſik in Entfaltung ſolcher ihre höchſte Aufgabe ſuchte; nur ward dieſe Richtung um ihres höheren Kunſtzweckes willen, den ſie jetzt verfolgen ſollte, nicht wieder vor- oder alleinherrſchend bei ihr, ſondern es traten die Wirkungen der nimmer ſtille ſtehenden Wiſſenſchaft auch nach und nach hinzu, und als deren Einfluß ſie losgelöst hatte von einer deſpotiſchen Norm, und ihr Menſural-Syſtem wie ihre ſonſtige Theorie und Praxis erweitert, wußte bald ſie ſich ſelbſt auch noch, und zwar in jener oben angegebenen claſſiſchen Zeit, ein geiſtiges Intereſſe anzueignen, das ganz geſchaffen war, ſie nach gerade zu dem zu führen, was ſie eigentlich als wahrhaft ſchöne Kunſt bedeutet.

§. 16.

Fortſetzung.

Wir haben das Weſen der antik-claſſiſchen Tonkunſt begriffen: es bot ſich uns dar hauptſächlich in der Vereinigung eines geiſtigen Inhalts mit der durch gleichſam in bloße Geiſtigkeit aufgehende Form, in einer Identität des ſubjektiven Bewußtſeyns mit der äußeren realen Geſtalt, in welcher eben ſo wenig aber alle Sinnlichkeit ſchon getödtet wird, als ſie alle Tiefen des Geiſtes auch ſchon ergründet. Wir haben die eigentlich claſſiſche Kunſt erſt bei den Italienern gefunden, weil dieſe zunächſt den Weg zu jener glücklichen Mitte zwiſchen künſtleriſcher, oder vielmehr ſubjektiver Freiheit und dem ſtrengen formalen Geſetze fanden, die, gemäß des innern wie äußeren Weſens ächter Claſſicität, nothwendig erreicht ſeyn muß und mußte, ſollten wahrhaft claſſiſche Kunſtwerke einmal erſtehen auf dem Boden, auf welchem bisher wohl producirt war, allein nur producirt für den äußeren Sinn oder den Verſtand, als Ergebniß der Wiſſenſchaft, aber noch niemals für die geſammte Geiſtigkeit des menſchlichen Lebens. Doch konnte dieſe Mitte, als ſolche und zur vollſten Reife ihrer claſſiſchen Frucht, auch nur ein Durchgangspunkt ſeyn, wo die Muſik, durch die Kraft eines allmächtigen und ſeine Zeit überflügelnden Genius, hie und da wohl den Gipfel der Schönheit zu erſteigen, und wo ſie hie und da wohl in der Form ihrer plaſtiſchen Individualität ſo geiſtig concret und reich zu erſcheinen vermochte, daß alle Töne in ſie hineinſpielten, aber dennoch auch den Charakter der vergangenen Zeit immer noch in näherer oder entfernterer Begleitung, gewiſſermaßen als ſteten dunkeln Hintergrund behielt, deſſen ſie ſich begeben mußte, ſollte ganz ſie nun endlich erſcheinen als das, was ſie iſt, als wahrhaft ſchöne Kunſt. So unendlich Großes auch jene beſchriebene Zeit der antik-claſſiſchen Muſik hervorgebracht haben mag, immer waren es nur Werke, denen wir vornehmlich vom Standpunkte der Wiſſenſchaft und Intelligenz, weniger von dem der idealen Schönheit aus

ein lebendigeres Intereſſe abzugewinnen vermögen, denn auch in der Form wohnt reine Geiſtigkeit; damit aber erreichte die Muſik ihre eigentlichſte Aufgabe als ſchöne Kunſt noch nicht, und hatte ſie den rechten Weg einmal eingeſchlagen zum Ziele, indem ſie ſtets feſter und feſter ſich band an das ewig bewegte Leben, an die nimmer raſtende Wiſſenſchaft, an die von Innen heraus ſich ſtets fort und fort bildende Natur, ſo konnte es auch nicht fehlen, daß ſie jenen Durchgangspunkt endlich überwältigte und zu der lichten Offenbarung ſich emporſchwang, daß nur das Geſetz des Wohlklangs und der Schönheit ihr in Weſen und Form als meiſternder Führer zu dienen hat, und wo nun ſie genannt wird — modern.

§. 17.

Fortſetzung.

Wohl denke ich hiebei daran, daß das Wort modern eigentlich von Mode herkommt, und daß man ſomit unter moderner Muſik im Grunde auch eine Muſik verſtehen könnte, welche der Mode, d. h. der an einem Orte oder in einer Gegend, einem Lande herrſchenden Sitte, oder dem Geſchmacke und dem Charakter irgend einer beſtimmten, in ſich abgeſchloſſenen Zeit gemäß iſt; indeſſen wird das Wort in ſolcher Beziehung und etymologiſcher Bedeutung doch nicht in der Kunſt und namentlich Muſik gebraucht, vielmehr verſteht man unter einer ſolchen Muſik und nennt dieſelbe in Wahrheit Modemuſik, eine Muſik, welche allerdings eben ſo verſchieden iſt und ſeyn kann, als der Geſchmack ſelbſt, die Kunſtbildung und der Charakter einer gewiſſen Zeit oder einer gewiſſen Menſchenclaſſe und Nation, und welche wir daher zu allen Zeiten auch und an allen Orten, in allen Ländern anders und wieder anders finden, ſelbſt in Bezugnahme auf die verſchiedenen Gattungen und Style in der Muſik. So gab es — nebenbei bemerkt — z. B. im Theaterſtyle einmal eine Melodramen-und Singſpielzeit, während ſpäter wieder beſonders die heroiſche Oper den allgemeinen Geſchmack befriedigte. Im Cammerſtyle hatte man einſtens eine ſehr ſchöne Sonatenmode, die jetzt auch ſchon mehr oder weniger vorüber iſt, u. ſ. w. Ja ſelbſt auf die Individualität der Componiſten dehnt ſich der Begriff der Modemuſik aus: denken wir doch nur an Roſſini und andere muſikaliſche Helden des Tags. Mag man deſſenungeachtet, in Folge jenes Urſprungs des Worts, auch noch behaupten wollen, daß der Ausdruck moderne Muſik, zumal wegen der Unbeſtimmtheit, die ſein Begriff noch in ſich ſchließt, nicht ganz paſſend erſcheine, ſo wird er doch einmal gebraucht und iſt ſogar ſeit lange ſchon techniſch geworden, in der Bedeutung nämlich, in welcher wir ihn beſonders am Schluſſe des vorigen Paragraphen bereits erklärten. Freilich fängt das Moderne in den

Künſten überhaupt eigentlich ſchon da an, wo das Altromantiſche durch den Einfluß des erneuerten Studiums der alten griechiſchen und römiſchen Kunſt wieder modificirt wurde; allein in der Muſik insbeſondere können wir, erwieſener Maßen, keinen ſolch' weiten Rückblick damit thun, können nicht die Muſik ſeit Chriſti Zeiten insgeſammt ſchon mit dem Ausdrucke moderne Muſik bezeichnen. Die Werke aus der Epoche des Contrapunkts, des mehrchörigen Tonſatzes u. ſ. w. gehören, wie wir oben bei Betrachtung der antiken und claſſiſchen Muſik glauben ausführlich genug dargethan zu haben, mehr oder weniger noch der Gattung dieſer Kunſtform an, und — wie geſagt — erſt von dem Augenblicke an, wo man ſich in der Kunſt des Tonſatzes weniger mehr an die alte wiſſenſchaftliche Strenge des Contrapunkts, vielmehr und hauptſächlich nur noch an das Naturgeſetz des Wohlklangs und der Schönheit in Erfindung reizender Melodien im weiteſten Umfange aller Vocal- und Inſtrumental-Sphären, in höchſter Fülle und Kraft ausdrucksvoller Harmonie u. ſ. w. band, wo die Fantaſie des muſikaliſchen Künſtlers in der Geſtaltung ihrer Werke ſich immer mehr loslöste von aller hemmenden Feſſel und unbekümmert um allen ihre Freiheit beengenden, mehr blos wiſſenſchaftlichen, der Kunſt-Intelligenz beſonders Befriedigung gewährenden Zweck die Gebilde in Tönen ausmalte, welche das lebendige Seelenauge erſchaut, kurz wo — wie oben ſchon angedeutet — die Muſik anfing, als Kunſt an und für ſich ſich zu erheben über alle bloße Tonwiſſenſchaft und zu dem Ende das Reich ihrer Mittel erweiterte nach allen Richtungen hin — erſt von dem Zeitpunkte an datirt ſich die moderne, d. i. unſere heutige Muſik, in welcher — wie Schiller ſagt — der Menſch nur ſpielt mit dem Schönen, in welcher der Menſch nur ganz Menſch iſt, Empfindungen und Gedanken zwar erregen, doch aber auch das ſinnliche Ohr befriedigen will. Und demnach iſt die moderne Muſik denn, zum Weiteſten gerechnet, in Wahrheit kaum älter als nur ein Jahrhundert, und was darüber hinausreicht, ſchon antik, denn ſolches entſpricht nicht mehr den Anforderungen, welche nach Maaßgabe der mit der Zeit vermehrten muſikaliſchen Darſtellungsmittel an die Muſik ſelbſt gemacht werden müſſen und dürfen, da wir modern ſowohl Alles überhaupt als die heutige Muſik insbeſondere immer nur nennen dürfen im Hinblicke auf den mit ihren Geſtaltungen und Formen integrirenden Geiſt der Zeit, auf die Uebertragung der erhöheten und erweiterten Cultur des jetzigen Menſchengeſchlechts auch auf die ihm allein zugehörige Kunſt der Muſik.

§. 18.

Einleitende Ueberſicht.

So ergiebt ſich denn endlich aus der Sache ſelbſt auch die vielleicht nöthige,

jedoch eben ſo klare als leicht faßliche Ueberſicht ſowohl über den Umfang als die nächſte Folge der nachſtehenden Darſtellungen.

Als äußeres Moment wollte nach dargelegten Gründen uns oben den Anfang der modernen Muſikgeſchichte bezeichnen die erſte Ausbildung einer ſelbſtſtändigen Inſtrumentalmuſik. Dieſe fällt ohngefähr in den Anfang des vorigen Jahrhunderts, und damit, mit Annahme dieſes erſten Beginnens einer wahrhaft modernen Muſik, ſtimmen auch alle inneren Momente überein, welche wir aus dem Weſen und der Natur derſelben für ſolchen Zeiterfund herzuleiten bemüht waren. Indeß läßt ſich nicht wohl die Meinung hegen, daß jenes Element der modernen Muſik auf einmal, ſo urplötzlich ſich in ſeiner Wirkſamkeit hervorgethan und in der Geſchichte geltend gemacht hätte, ſondern wir müſſen, wie überall im Leben und in allen Aeußerungen der Natur und Geſellſchaft ſich ein gefälliger Rhythmus des Entſtehens, Wachſens und Verſchwindens ſich kund thut, ſo auch im Laufe der Muſik und ihrer Geſchichte eine ſolche Uebergangsperiode von dem claſſiſchen zum modernen Zeitalter annehmen, und beginnen daher, ſoll dieſelbe durch eine vollkommene Abrundung und eine für ihren Zweck genügende und nothwendige Vollſtändigkeit ſich auszeichnen, am ſicherſten und zweckmäßigſten unſere Erzählung ſchon mit dem Anfange des 17. Jahrhunderts, als einer Zeitperiode, wo der Anfang zum dramatiſchen Styl in der Muſik gemacht, und die Oper erfunden wurde, welche unleugbar die erſte Veranlaſſung geben mußte zu einer Trennung der Inſtrumentalmuſik von der Vocalmuſik, wie einer ſelbſtſtändigeren Ausbildung jener, und wo demnach das moderne Muſikelement gleichſam ſeine erſte Wurzel faßte und dauernde Keime ſchlug. Wohl ſehen wir dem Baume, deſſen Leben ja ſeit ſo lange ſchon zum ſinnigen Bilde hiſtoriſcher Entwickelung gewählt wurde, wenn er daſteht in dem ganzen Schmucke ſeiner Blüthe, gerne nur nach der Krone, aber um die volle Pracht und Allmacht ſeiner Schönheit zu begreifen, haben wir immerhin den Standpunkt einzunehmen, von welchem aus auch der Stamm bis zu ſeiner Wurzel mit der Krone ſich dem Auge darſtellt im vollſtändigen Bilde, und wollen wir endlich dann ganz noch begreifen die allmächtige Nöthigung ſeines Werdens und Vergehens, ſeines Aufkeimens, ſeines geſtalteigenen Entwickelns, Früchtetragens, Entblätterns und wieder letzten, kraftloſen, dürren Hinſterbens, ſo unterſuchen wir zuletzt auch noch mit belehrendem Verlangen und ſtreng prüfender Forſchung den Boden ſelbſt, auf welchem er wuchs, ſuchen Urſache und Wirkung jedes Moments ſeines natürlich rhytmiſchen Lebens uns hier wo möglich zu erklären, und ſollten wir dabei auch gehen bis zurück auf den erſten Anfang und Grund aller Dinge, den Willen des allweiſen Gottes. Und deshalb wollen denn auch wir hier bei unſerer

hiſtoriſchen Darſtellung noch nicht ſtehen bleiben dabei, daß wir ihren beſonderen Gegenſtand ſelbſt, wie ſo eben gezeigt, bis zu ſeinem allererſten Anfange verfolgen, und von hier aus dann uns ein ganzes Bild ſeines bewunderungswürdigen Umfangs nach und nach zu verſchaffen ſtreben, ſondern wollen ſelbſt — um das Gleichniß beizubehalten — in einer Vorgeſchichte auch, welche uns die Schickſale und Geſtaltungen der europäiſch-abendländiſchen Muſik von ihrem erſten Beginnen an in zwar nur kurzer, überſichtlicher, aber dennoch treuer und für unſeren begründenden und erläuternden Zweck hinreichender Weiſe erzählen ſoll, den Boden, das Gebiet und den Acker unterſuchen, auf welchem der beſondere Gegenſtand, die zur ſpeciellen Beſchauung aufgeſtellte Pflanze zunächſt gedieh. Scheinen wir einerſeits auch damit einen zu großen Umweg zu machen, um endlich auf den Standpunkt zu gelangen, auf welchem ſich uns der Hauptgegenſtand am vortheilhafteſten zur Beſchauung darbietet, ſo gelangen wir andererſeits doch allein auch nur ſo zu dem nöthigen erweiterten Geſichtskreiſe, mit Hülfe deſſen allein eine ſolch' vollſtändige und in Wahrheit vortheilhafte Belehrung möglich iſt.

§. 19.

Fortſetzung.

Demnach wird, ſoll und muß denn meine Geſchichte der modernen Muſik, wie ich ſolche hier zu liefern gedenke, zunächſt beginnen mit einer allgemeinen

Vorgeſchichte, welche die weſentlichſten Schickſale und merkwürdigſten wie einflußreichſten Erſcheinungen, ſo die europäiſch-abendländiſche Muſik auf ihrem Gebiete zu erleiden und hervorzubringen hatte in dem Zeitraume von ihren erſten Anfängen an bis zu der Erfindung der Oper, in überſichtlicher Weiſe uns ins Gedächtniß zurückruft oder auch der erſten Erfahrung nach vorlegt.

Dann wird dieſelbe, von jenem Zeitmomente an, ihre Darſtellungen nach einem erweiterten und möglichſt pragmatiſchen Maaßſtabe anlegend, der Zeitfolge nach in noch fünf verſchiedene Hauptperioden zerfallen, deren jede gewiſſermaßen als ein Ganzes für ſich auch wieder betrachtet werden kann und darf, indem dieſelbe — meiner Anſicht nach — nur einen Zeitenlauf umſchließt, deſſen hiſtoriſcher Inhalt zuläßt, auch bei dem charakter- und figurenreichſten Tableau, doch immer blos eine oder wenige Haupterſcheinungen mit ihren nöthigen Conjuncturen und ſonſtigen Verzweigungen in den Vordergrund zu ſtellen. So wird

die erſte dieſer Hauptperioden ſich vornehmlichſt beſchäftigen mit der Geſchichte unſerer Muſik vom Augenblicke der Erfindung der Oper

an bis zu der erſten Ausbildung einer ſelbſtſtändigen Inſtrumentalmuſik, oder — mit anderen Worten — ohngefähr die Zeit des ganzen 17. Jahrhunderts umſchließen;

die zweite mit der Geſchichte unſerer Muſik in dem Zeitraume von ohngefähr 1700 bis 1750 oder bis zur Bildung verſchiedener Normalſchulen, namentlich in Italien;

die dritte mit der Geſchichte der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, oder von jener durch Gluck beſonders bewirkten Reformation der Oper bis zu der ſogenannten Wiener Schule, mit welcher gleichzeitig die Inſtrumentalmuſik ihre höchſte Ausbildung erhielt;

die vierte mit der Geſchichte der Muſik durch die Zeiten und Ereigniſſe des laufenden Jahrhunderts bis zur franzöſiſchen Revolution 1830; und

die fünfte Hauptperiode endlich mit der Geſchichte der allerneueſten Zeit, ſeit den für alle öffentliche Verhältniſſe und Beſtrebungen des Lebens ſo ewig denkwürdigen Tagen der franzöſiſchen Revolution.

Eine weitere Rechtfertigung mag dieſe Eintheilung in ſich ſelbſt, in der weiteren ſpeciellen Anordnung und Darſtellung einer jeden Hauptperiode, finden, ſo daß ich alles, in ſolcher Beziehung hier vielleicht noch Erwartete übergehe, und lieber ſofort zur Löſung der geſtellten Aufgabe ſelbſt ſchreite, unter aufrichtigſter Anrufung eines höheren Beiſtandes und dem heiligſten Bewußtſeyn wenigſtens des beſten Willens.

Geſchichte

der

heutigen oder modernen Muſik.

Vorgeſchichte,

oder

überſichtliche Darſtellung des Zuſtandes der europäiſch-abendländiſchen Muſik von ihren erſten Anfängen in den Zeiten Chriſti bis zur Erfindung der Oper oder dem erſten Aufkeimen eines modernen Elements in der Tonkunſt.

Erſtes Kapitel.

Urgeſchichte,

oder

die Muſik von Chriſtus bis zum erſten Aufblühen wenigſtens einer Art von Harmonie.

Zeit: 1—900.

§. 1.

Untergang der griechiſchen und erſte Anfänge einer neuen Muſik unter den Chriſten.

Mit der Zerſtörung Troja's durch Agamemnon und die Macht aller übrigen früheren griechiſchen Kleinſtaaten (1194—1184 vor Chriſtus) hatte nicht allein in politiſcher Hinſicht das alte Griechenland ſeine höchſte Blüthe erreicht, ſondern bekamen alle ſeine übrigen Kräfte auch einen ungleich weiteren Spielraum, denn zum erſtenmale zu **einer** gewaltigen Nation damit gelangt, genoſſen die Griechen von jetzt an auch erſt alle jene reichen, überſchwenglichen Früchte, welche durch ein gemeinſames Wirken, durch eine Centraliſation der Kräfte in ſo unberechenbarem Maaße Künſte und Wiſſenſchaften, Cultur und Civiliſation zu bieten vermögend ſind. Muß

jener Moment der Zerſtörung Troja's als das erſte eigentliche Beginnen einer wahrhaft hiſtoriſchen Zeit der alten Griechen angeſehen werden, ſo beſchreiben wir damit auch die Epoche, in welcher Kunſt und Wiſſenſchaft, und darunter gerade und vornehmlich auch die Muſik, bei ihnen in ſolcher höchſten Blüthe ſtanden, welche letztere wenigſtens bei dem ihr einmal gegebenen Syſteme irgend nur zu erreichen im Stande war; und veranlaßte der dadurch herbeigeführte zehnjährige Krieg auch in ſeinen nachtheiligen Folgen für das Haus der Pelopiden nicht nur nach und nach große und weſentliche Veränderungen im Peloponnes ſelbſt, wo fünf neue Königreiche entſtanden, ſondern auch außerhalb deſſelben, in Attika, wo das Königthum abgeſchafft und das Regierungsſyſtem durch Wahlfürſten eingeführt wurde, ſo mußte dieſe Revolution und jene Eroberung des Peloponnes doch auch wieder auf Kleinaſien und in ihren Folgen ſelbſt auf Griechenland, wenigſtens in intelligenter und ſcientiviſcher Hinſicht ſehr vortheilhaft zurückwirken, denn dorthin wanderten nach der weſtlichen Küſte viele Mißvergnügte und Vertriebene und ſtifteten die drei berühmten Bundesſtaaten Aeolien, Jonien und Dorien, deren Städte die erſten Wohnſitze griechiſcher Cultur, ſelbſt des griechiſchen Luxus wurden und aus deren Bewohnerkreiſe die Lehrer aller europäiſchen Griechen in Künſten und Wiſſenſchaften hervorgingen. Indeſſen nach der Wiederherſtellung eines beharrlichen Ruheſtandes trat auch in Griechenland bald eine neue politiſche Ordnung der Dinge ein: jede Stadt faſt ward der Mittelpunkt eines eigenen Freiſtaates, eine Menge kleiner Republiken erſtanden neben einander, und wie wenig eine ſolche Staaten-Verfaſſung der Cultur und Ausbildung der Künſte und Wiſſenſchaften, insbeſondere aber der Muſik, förderlich iſt und ſeyn kann, ja wie verderblich dieſelbe ſogar auf eine ſolche Pflege einzuwirken vermag, legt ſelbſt die neueſte Erfahrung uns Beweiſe und Beiſpiele in Menge vor. Zudem waren jene kleinen Republiken alle einzeln durch Sitten, Geſetze, Einrichtungen und Maximen von einander unterſchieden, und beſeelte ſie alle auch ein gewiſſer Freiheitsſinn und eine Art Nationalegoismus, der ſogar ſo weit ging, daß ſie jedes andere Volk außer ſich, dem griechiſchen, als Barbaren anſehen mochten, ſo entſtanden überall unter ihnen doch auch politiſche Partheiungen und damit zugleich das allmählige Beſtreben, jene Sonderungen und Geſchiedenheiten ſelbſt in die Syſteme und Cultivirungen der Kunſt und Wiſſenſchaft eindringen zu laſſen. Daher z. B. die verſchiedenen griechiſchen Tonſyſteme, Tonarten und Geſchlechte, als die doriſche, phrygiſche, äoliſche, joniſche ꝛc., von welchen allein wir jetzt noch etwas ziemlich Verläſſiges wiſſen. Noch mehr: die kleinen Völkerſchaften waren eben ſo wenig zu einem beſtimmten Syſtem föderirt, als ſie ſich gegenſeitig ihre

Verfaſſung, ihr Gebiet, ihre Freiheit und Unabhängigkeit garantirt, und daher ſich weder gegen auswärtige Mächte noch gegen etwaige Uſurpatoren, die bei ihnen Tyrannen hießen, gedeckt hatten, und ward durch den Geiſt der beiden anführenden Staaten, Sparta und Athen, die durch ihr mächtiges Uebergewicht gleichſam die Nation an ſich ſchon beſchrieben, und durch ein gewiſſes Kraftgefühl, wie hie und da eintretendes gemeinſchaftliches Intereſſe, das gemeiniglich jedoch nur aus dem Befürfniſſe der Vertheidigung bei äußeren Angriffen entſtand, dieſen Mangel einer allgemeinen, wahren Kunſtintereſſen ſo ſehr nothwendigen Staatsverbindung auch in Etwas erſetzt, ſo war Sparta andererſeits wieder ganze fünfzig Jahre lang mit Meſſenien in einen furchtbaren Krieg verwickelt, und Athen der Schauplatz heftiger innerer Partheyſtreitigkeiten zwiſchen Volk und Regierungsdürſtigen bis zum Jahre 561 vor Chriſtus. Die Muſik, dieſe Kunſt des Friedens, ward daher niemals eigentliches Eigenthum der Nation und Menſchheit, blieb mehr in den Händen blos gewiſſer, in ſich abgeſchloſſener Claſſen und Stände, und damit ſie unter dieſen nicht ausarte, oder gar vielleicht das Eindringen fremder Sitten, Gebräuche und Gefühle durch andere Lieder und Melodien, als einmal erlaubt waren, befördere, ſo ward ſogar durch Geſetz und Gebot ihre Ausbildung, Erweiterung und Verbreitung auf das Beſtimmteſte beſchränkt. Nur an ein Althergebrachtes, und was vielleicht von jenem Weltweiſen, den als ihr zugehörig jede einzelne Provinz beſonders verehrte, herrührte, mußte und durfte ſich gehalten werden, und ſchwangen auf der andern Seite Lebensſitten und Lebensanſichten durch die in den Kriegen erlangten erweiterten Völkerverbindungen ſich um ein Bedeutendes empor, ſo hemmte eben in der Muſik das Geſetz jeden, auch nur den kleinſten Schritt, bei welchem Streiten mit dem öffentlichen Leben jeder Moment des Stillſtandes erklärlich, aber auch ſchon als ein bedeutender Schritt rückwärts wirken und angeſehen werden mußte.

§. 2.

Fortſetzung.

So ſtand es im Allgemeinen um die griechiſche Muſik bis gegen 550 vor Chriſti Geburt, und die Zeit des Friedens und der Ruhe, welche die Völker jetzt ſcheinbar genießen ſollten, wäre vielleicht ganz geeignet geweſen, nach und nach heranzuwachſen und zu geſtalten ſich zu einer Wiege, in welcher auch die ſchöne Tonkunſt eine neue Pflege erhalten haben würde, wenn nicht nach Verlauf von kaum einem halben Jahrhundert ſchon wieder jener verderbliche Hang zu Streit und äußeren wie inneren Meutereien ſeine Fackel über ihr zu ſchwingen angefangen hätte, der bis dahin nun

faſt mehr denn ein ganzes halbes Jahrtauſend ſie kaum zum freieren Aufathmen kommen laſſen wollte. Neue Unruhen und Kriege erſchütterten ſowohl die Hauptrepublik zu Athen als die kleinern andern Staaten, und hatten dieſelben für die Griechen überhaupt und in politiſcher Hinſicht auch das außerordentliche Gute, daß ihre Kräfte dabei in Thätigkeit erhalten und ſie dadurch vorbereitet wurden zu dem großen Kampfe für Freiheit und Vaterland, den ſie auszufechten genöthigt waren, als Aſien damals gegen die Vormauer von Europa losſtürmte; gaben die glänzenden Siege, welche ſie in jenen langen Perſerkriegen mit Entwickelung eines ewig anſtaunungswürdigen Heldenmuths erfochten, dem helleniſchen Geiſte auch den hohen Aufſchwung, daß er größtentheils erſt nach dieſer Periode in veredelndem Hochgefühl die vollendeten Werke der plaſtiſchen und bildenden Künſte ſchuf, welche Jahrhunderte hindurch die idealiſche Norm für Alles geblieben ſind, was auf anderm Boden für dieſe Wiſſenſchaften und Künſte blühete und reifte, — ſo entwickelten eben jene Siege, die ihren Namen ſo gewiß verewigt haben, doch unzweifelhaft auch den erſten Keim des Sittenverderbniſſes in dem Maaße, daß das Ende jener perſiſchen Kriege auch als der Anfang der Ausartung der Griechen angeſehen werden muß, und gaben damit denn in gleicher Weiſe auch den erſten Anſtoß zum ſowohl nach Außen als nach Innen nachgehends immer merklicher werdenden Untergang derjenigen Kunſt (Muſik), welche nicht ſo ſehr, wie die Plaſtik und jede andere blos bildende Kunſt, ihre Stoffe aus der Außennatur, ſondern aus dem Menſchen ſelbſt hervorholt, vollkommen ſubjektiver Art iſt, und daher in dem Grade der ſowohl allgemeinen äußeren Blüthe als ihrer eigenen inneren Ausbildung ſteigt und fällt, als der ſittlich gebildete Menſch an innerer geiſtiger Erſtarkung zu- oder abnimmt. Bei den damaligen Griechen aber erweckte die reiche Beute, welche ſie bei den Aſiaten gemacht hatten, auch den Hang zur aſiatiſchen Ueppigkeit und ſinnlichen Wolluſt. Durch die Ausbreitung der Schifffahrt und des Handels lernten ſie alle die Gegenſtände des äußeren reizbareren Lebensgenuſſes kennen, wie den Reichthum mehr nur als ein Mittel ſchätzen, die neuen ſinnlichen Bedürfniſſe ſo vollſtändig als möglich zu befriedigen. Das Kind war aus den Kreiſen ſeiner unſchuldigen Geſpiele herausgeriſſen und in den Pallaſt der Luſt und des ſinneberauſchenden Wohlbehagens geſtellt: was ſollte es ſich nun auch noch kümmern um die Erweiterung und Vervielfältigung jener? — Selbſt die Nationalzuſammenkünfte bei den heiligen Spielen, zumal den olympiſchen, ſo wirkſam ſie ſonſt auch und beſonders früher die Ausbildung gefördert haben mochten, jetzt fingen ſie an, der Tonkunſt ſchädlich zu werden, indem, blos dem Luxus noch Nahrung gebend, dieſe, welche früher einen ſo weſentlichen Theil derſelben ausgemacht

hatte, faſt ganz dabei vernachläſſigt oder doch nur als ein ſchicklicher Tribut der Gewohnheit und des Hanges zur Abwechſelung beachtet wurde, was aber auf ihre Ausbildung ſowohl im Allgemeinen als insbeſondere unter dem Volke ſchlechterdings nicht vortheilhaft einwirken konnte, da jene Spiele eben und ihr Inhalt die Norm des geſammten Nationalbeſtrebens abgaben, und ſie in vieler Beziehung nicht ſelten die einzigen Triebfedern fördernder Neuerungen und Erfindungen in irgend welcher Richtung der Kunſt oder Wiſſenſchaft waren. Wiſſen wir doch, wie einzig und allein die Hoffnung auf den Sieg bei dieſen Feſten früher Jahre lang einen der Tonkunſt Befliſſenen nach irgend welcher Vervollkommnung ſeines Inſtruments oder ſeines Geſanges ſtreben ließ, und wie der Erfolg bei den Feſten allein dann oft entſchied über das Schickſal einer Neuerung entweder im theoretiſchen oder praktiſchen Theile der Kunſt, die ſpäterhin dann von dem ſegensreichſten Einfluſſe war auf die Totalgeſtalt und das Geſammttreiben der Muſik. Eine der ſchönſten Ausſichten, der koſtbarſte Lohn, die gewaltigſte äußere Triebfeder war den Pflegern derſelben, wenn nicht gänzlich geraubt, doch getrübt, vermindert und erſchlafft, — woher hätte in jenen Zeiten die innere Kraft noch Nahrung nehmen ſollen? — Was nach Außen hin aber zerfällt, muß in ſich ſelbſt, und geſchähe es mit noch ſo anhaltendem Widerſtreben, nicht minder gewiß auch zuſammenbrechen.

§. 3.

Fortſetzung.

Mit der Furcht vor fremder Unterjochung, welche Griechenland allein in Einigkeit erhalten hatte, und welche nun in ſolchen Siegen, wie eben erwähnt, nicht anders als den nächſten und wirkſamſten Grund zum Aufhören finden mußte, verſchwand auf's Neue aber auch unter den Griechen der innere Friede. Ueberall war die Volksregierung die Quelle unaufhörlicher Zwiſtigkeiten in den Städten und die Urſache immer weiter verbreiteter Unruhen unter den Griechen. Kein Wunder, wenn dabei an eine allgemeine und fördernde Pflege der Tonkunſt nicht gedacht wurde, die ja mehr nur zur Beruhigung der Gemüther hätte beitragen können, und wenn man das, was die Vorzeit vielleicht davon überbracht hatte, unbekümmert um Erhaltung oder Verfall ſeinem eigenen Schickſale überließ. Bei ſolcher Zerſplitterung hatten ja die Griechen ſeitdem kein gemeinſames Intereſſe und Vaterland mehr, ſondern ſtets nur ein getheiltes; jeder Bürger liebte nur das und den kleinen Staat, worin er geboren und erzogen war. Häufige Colliſionen und Spannungen konnten dabei nicht ausbleiben, und je mehr in politiſchen Hinſichten die entzweiten Nachbarſtaaten ſich trennten, deſto iſolirter, einſeitiger und beſchränkter ward natürlich auch der

Kunſtbetrieb. Daher die große Zerfallenheit des eigentlichen altgriechiſchen Tonſyſtems in verſchiedene einzelne, jede an ſich aber deſto unvollkommenere Gattungen und Geſchlechte, welche wir in der Zeit immer mehr und mehr und mit ſolchem Erfolge erſtehen ſehen, daß an eine Wiederauflebung und Bildung der einzelnen Stücktheile zu einem fruchtbaren einigen Ganzen kaum noch zu denken. An Mängeln, Armſeligkeiten und Unbeholfenheiten litt Alles, und um ſolchem Zuſtande abzuhelfen, fehlten eines Theils die Kräfte, und gerieth man andern Theils, bei dem Starrſinn, Nichts von den Eigenthümlichkeiten anderer Staaten zu borgen oder anzunehmen, in noch weitere, oft ſehr unnatürliche und nur durch die Gewalt des Willens erzeugte Abgeſchiedenheiten. Dazu kam, als hätte nur um ſo beſchleunigter die griechiſche Muſik dem Schickſale zugeführt werden ſollen, dem zum Frommen der Kunſt ſelbſt die Vorſehung ſie anheim zu geben beſchloſſen hatte, auch wieder der dauerndſte Krieg nach Außen, der endlich ſogar mit einer Fremdherrſchaft ausgehen ſollte. Zuerſt waren es die Macedonier, welche ohngefähr 300 Jahre vor Chriſtus die Paniere der Oberherrſchaft auf dem Grabe griechiſcher Freiheit aufpflanzten, und welche Anſtrengungen die frühere große Nation auch machte, wieder aus demſelben aufzuſtehen, immer waren es nur die letzten Zuckungen eines langſam, aber um deſto gewiſſer hinſterbenden Rieſen, der in ſeiner eigenen Ueppigkeit ſeine Kräfte verſchwendet; denn kaum hatten die Römer die unendlichen Vortheile bemerkt, welche die Macedoniſchen Regenten aus dem unterjochten griechiſchen Reiche zu ſchöpfen wußten, aus dem überreichen Schatze von Wiſſenſchaft und Lebenskraft, den ſie daſelbſt, gegenüber von ſich und ihrem Volke, immerhin noch vorfanden, als ſie alſobald auch herzutraten, um zunächſt nur jene Oberherrſchaft mit den Macedoniern zu theilen, dann ganz Griechenland ſelbſt aber ſich als eine eigenthümliche Provinz zu unterwerfen. Welche ſchweren Folgen dieſer große Akt in dem altgriechiſchen Staatenleben für die Kunſt und Wiſſenſchaft dort, insbeſondere aber für die Tonkunſt, haben mußte, leuchtet ein, denn noch ſchrieb ſtets die Geſchichte nur das Geſetz, daß mit der politiſchen Herrſchaft auch die Norm der Intelligenz, des ſittlichen wie ſocialen Lebens, der Cultur wie der Civiliſation in die Hände der Sieger gelangt, und was konnten für die Muſik wohl Fruchtbares zwei Völker, insbeſondere die Römer, nach Griechenland bringen, die alles Wenige, was ſie in der Beziehung beſaßen, zudem nur ſparſam und ohne geiſtige Durchdringung oder ſyſtematiſche Verſtändigung von den Griechen bisher geborgt hatten? — was ein Rom von dem, welches es in ſolcher Rückſicht dort vielleicht noch vorfand, auch nur erhalten, pflegen, zumal ſeine Politik in Griechenland nicht viel mehr erblicken wollte als blos einen geſchickten, günſtigen Tum-

melplaz für ſeine furchtbaren, blos das Schwerdt und die rieſige Fauſt achtenden Bürgerkriege? — Sicher Nichts; aber — wenn wir es in Wahrheit wohl meinen mit unſerer Kunſt — auch gottlob Nichts, denn ohne gänzliche Ebnung des Bodens, der ſich ziemlich über alle civiliſirte Welt damals ausdehnte, wäre es nicht möglich geweſen, ein Gebäude auf demſelben aufzuſtellen, in welchem allein nur die Kunſt ſolche Befriedigung finden konnte und kann, als ihr zur Erfüllung ihres Zwecks werden muß.

§. 4.

Fortſetzung.

Waren aber mit der völligen Unterjochung Griechenlands durch die Römer auch die Griechen ſelbſt immer mehr und tiefer geſunken; hatte die verfeinerte Bildung, welche dieſelben früher ſich durch Kunſt und Wiſſenſchaft anzueignen gewußt, überhaupt ſich einen Ausweg in ſchwelgeriſchen Luxus und blos ſinnliche Genußſucht zu bahnen und nicht blos angefangen, ſondern ſogar ſchon ganz vollendet, und war mit dem eigenthümlichen Volkscharakter auch die in demſelben tief eingewurzelte lebendige Kunſt der Muſik ſo ziemlich ganz und gar von ihnen gewichen, ſo mußte, nach ſo unendlich vielem, großem und mancherlei Kraftaufwande, auch im politiſchen Leben bald eine todte Ruhe, eine Stille eintreten, welche eine ganz natürliche Folge war der durch jenen nothwendig herbeigeführten Erſchlaffung und Ohnmacht, und die kein anderes Element in ſich tragen konnte als nur das einer wo möglich noch größeren und für die griechiſche Kunſt- und Lebensgeſchichte an weſentlichen Ereigniſſen noch reicheren Cataſtrophe, welche dann wirklich auch eintrat mit der Erſcheinung Chriſti zur Zeit des Kaiſers Auguſtus im jüdiſchen Lande (um 750 nach Erbauung Roms).

Die in ihrer Art einzige Wahrheit, Kraft und ſittliche Vollendung der Lehre, der Thaten und des Wandels unſers Herrn Jeſu Chriſti, wie die Göttlichkeit und himmliſche Weihe, die ſich über ſeine ganze Weſenheit ausbreitete, verſchaffte ihm bald und an allen Orten die zahlreichſten und gläubigſten Anhänger. Zwar beſtand Anfangs die chriſtliche Religion nur in einer Geſchichte der Thaten und Schickſale unſers Erlöſers, nur in einem Bilde ſeines ſittlichen Lebens und in einem Geiſte ſeiner Lehre, welche ſeine Jünger im Gedächtniß und Herzen ſo treu als möglich aufbewahrten, und erſt ſpäter, nachdem durch die Ausgießung des heiligen Geiſtes über die Apoſtel dieſe von ihm ſelbſt erwählten Glaubensboten Muth und Kraft genug gewonnen hatten, öffentlich zu verkündigen, was ſie von ihm wußten und für ihn fühlten, ward ſie auch jene Anſtalt zur Erleuchtung und Beſeligung der Menſchheit, als welche wir jezt ſie verehren und bekennen lehren; doch war es auch nicht gar zu lange nach ſeinem

eigenen ſichtbaren Wirken auf dieſer Erde, als ſich zu Jeruſalem bereits eine ordentliche chriſtliche Gemeinde conſtituirte, der bald eine zweite zu Antiochien, eine dritte hier, eine vierte dort u. ſ. w., und in ſolchen kurzen Zwiſchenräumen zwar folgte, daß es am Ende des erſten Jahrhunderts ſchon in ziemlich allen Städten der Weſtküſte Aſiens, Griechenlands, Italiens, der Inſeln des Mittelmeers und der Nordküſte Africa's dergleichen öffentliche Gemeinden gab, und um 200 bereits das ganze römiſche Reich faſt, alſo auch ganz Griechenland ſich zu Chriſto bekannte, wie jetzt, nach noch nicht einmal vollen 1900 Jahren, in dem geſammten europäiſchen Abendlande die chriſtliche Religion, wenn auch in verſchiedenen Formen und Aeußerungen, ſo im Ganzen und im Weſentlichſten doch die einzig herrſchende Religion iſt.

War mit dieſer wunderbar ſchnellen und einmüthigen Verbreitung des Chriſtenthums und ſeines göttlichen Inhalts nun aber gewiſſermaßen eine allgemeine moraliſche Wiedergeburt eines ſo großen Theils der Menſchheit vollendet, ſo lag doch Nichts näher auch wohl, als daß dieſer Theil der Menſchheit eine Neuerung nach und nach in einer Kunſt herbeizuführen ſtrebte, welche ihrer ganzen innerſten und äußern Weſenheit nach ſo unmittelbar tief in ſein eigentliches moraliſches und Seelen-Leben eingreift; denn ohne Muſik kann der Menſch nicht ſeyn, unablösbar iſt dieſelbe an ſein ganzes geiſtiges und leibliches Ich, an ſein ganzes Daſeyn wie eine unbewußt überzeugende Manifeſtation der Weltordnung geknüpft, ſo ſehr, daß mit dem Menſchen auch ſein Trieb, ſein Verlangen nach Muſik ſchon erſteht, und wo ein Menſch zum Leben auch nur athmet, mit mehr oder weniger klarem Bewußtſeyn ein wahrhaft muſikaliſches Element in ihm ertönt.

§. 5.

Fortſetzung.

Freilich hat man, dieſes zugegeben auch, doch ſchon von mehreren Seiten her zu behaupten geſucht, daß die ſcheinbar neue Muſik der erſten Chriſten im Grunde doch nichts Anderes geweſen ſei, als gewiſſermaßen ein unordentliches Aufraffen und modificirtes Zuſammenſtellen der noch übrigen Reſte jener alten griechiſchen Tonkunſt; allein ſtreiten dagegen ſchon die bis dahin ausgeführten hiſtoriſchen Momente, ſo wird ſolche Annahme noch mehr und völlig entkräftet durch fernere und ſowohl äußere als innere Gründe.

Was die erſtern, die äußeren Gründe zunächſt betrifft, ſo gehört vor Allem dahin:

1) das hiſtoriſch erwieſene gänzliche Nichtvorhandenſeyn einer Muſik

in Griechenland ſelbſt mehr zu der Zeit, als ſich das Chriſtenthum daſelbſt weiter auszubreiten anfing, welche fähig oder würdig geweſen wäre, eine durch die Nothwendigkeit gebotene andere, neue Muſik auch nur zu begründen. Allerdings blieb auch unter der römiſchen Oberherrſchaft noch eine geraume Zeit wenigſtens Athen eine Art von Aſyl der Wiſſenſchaften, ſo daß ſelbſt angeſehene junge Römer daſelbſt ſtudirten, und ungeachtet der gänzlichen politiſchen Nichtigkeit und Entartung konnte Griechenland auch damals noch einige namhafte und nicht unbedeutende Gelehrte aufweiſen; indeſſen worin? — nur im Fache der Geſchichte und Mathematik, nicht aber in einer andern Wiſſenſchaft, die mit der Kunſt, und zumal der Tonkunſt, in einem vertrauteren, engeren Zuſammenhange ſtände; und wo auch nur ein verdienter und ausgezeichneter Muſiker damals noch in Griechenland? — Mochten in heiliger Liebe zum Reiche der Töne Einige wallfahrten zu den Gräbern längſt verſtorbener, um die ſchöne Kunſt der Muſik verdienter Männer, aus jenen herauf zu beſchwören den Geiſt dieſer vermochten ſie nicht, und wieder aufzubauen ein altes zerfallenes Gebäude fehlte es an allgemeinerer Zuſtimmung und Material. Als durch Conſtantin den Großen die chriſtliche Religion zur Staatsreligion in allen ſeinen Reichen, alſo auch in Griechenland, erhoben worden war, fand man auch nicht eine Spur mehr von alter griechiſcher Kunſt und Wiſſenſchaft, am allerwenigſten der Tonkunſt.

2) muß in der Beziehung wohl in Betrachtung gezogen werden der Umſtand, daß die erſten Chriſten der Mehrzahl nach blos den niederen Ständen angehörten, die Syſteme der alten griechiſchen Muſik zu ihrem Verſtändniß und zu ihrer Ausbildung aber eine Maſſe von ſelbſt wiſſenſchaftlichen Kenntniſſen vorausſetzten, welche bei dieſer Claſſe von Menſchen ohnmöglich geſucht werden konnte. In dem alten Griechenland war — wie ſchon bemerkt — die Muſik in ihrer Pflege mehr das Eigenthum einer gewiſſen Claſſe, eines gewiſſen Standes der Geſellſchaft, als Gemeingut, und was auf die anderen Stände daraus überging, beruhte vornehmlich nur auf Tradition, und hätten die erſten Chriſten nun, bei denen ſicher dieſe Tradition zudem ſchon mancherley unvortheilhafte Modificationen erlitten hatte, aus der alten griechiſchen Muſik auch nur den erſten Stoff zu der Heranbildung ihres neuen Tonſyſtems nehmen ſollen, ſo hätte dies jedenfalls eine größere Verbreitung der eigentlichen Muſikbildung und Muſikkenntniß unter dem Volke vorausſetzen müſſen, als ſolche die alte griechiſche Muſik je erfahren konnte und durfte.

Uebrigens ſollen von anderer Seite her auch gegen dieſe Gründe mancherlei erhebliche Zweifel vorgebracht werden können, ſo werden dieſe jedenfalls doch wieder und vollkommen vernichtet und gehoben, wenn wir zu jenen äußeren Gründen nun auch die inneren noch in vergleichende Erwägung ziehen, als:

1) das gewiſſenhafte gänzliche Lostrennen der erſten Chriſten von Allem und Jedem, was im Entfernteſten nur an ihre früheren religiöſen und moraliſchen Verhältniſſe hätte erinnern können, wodurch ſie vornehmlich glaubten den geforderten heiligen Eifer für die Sache ihres neuen Glaubens an den Tag zu legen. Ich rede hier ſowohl von den ſogenannten Juden- als Heidenchriſten, welche letztere beſonders in Griechenland anſäſſig und zahlreich waren. Man weiß, mit welcher Sorgfalt ſelbſt die Apoſtel, und unter dieſen gerade die thätigſten und eifrigſten, als Paulus und Lucas, darauf hinzuwirken ſuchten, daß ihre Anhänger, Schüler und Zuhörer, die erſten Chriſten, immer mehr ablaſſen möchten von den Gebräuchen, Sitten, kurz allen Lebenseigenthümlichkeiten, welche auf irgend eine Weiſe mit ihrer früheren Religion in Verbindung ſtehen konnten. Es war dies zur Befeſtigung des Chriſtenthums als einer neuen von Gott ſelbſt geoffenbarten Religion ſelbſt in den Theilen nothwendig, welche ohne Nachtheil aus jeder früheren in dieſe hätten aufgenommen werden können. Zwar gab es viele auch ſogenannte judaiſirende, d. h. ſolche Chriſten, welche die Befolgung des moſaiſchen Ritualgeſetzes den neuen Gläubigen als Pflicht auferlegen wollten, allein abgeſehen 'von den heftigen Streiten, welche dieſelben namentlich mit Paulus und deſſen Anhängern, auch andern Apoſteln, zu beſtehen hatten, kann dies hier doch keineswegs in Betracht kommen, da in Griechenland meiſt Heiden zum Chriſtenthum übergingen, und ſolche ohne Bedingung ſich dabei von allen ihren alten Religionsgebräuchen losſagten und um ſo mehr auch losſagen mußten, als mit ihren Religionsanſichten die von Chriſtus geſtiftete und durch ihn offenbarte Lehre in einem weit größeren, totaleren Widerſpruche ſtand denn mit denen des iſraelitiſchen Volkes. Nun war bei den erſten Chriſten aber — wie wir ſpäter noch ausführlicher erfahren werden — und blieb lange Zeit auch die Muſik ein ausſchließliches Eigenthum der Kirche: wie hätte unter und bei ſolchen Umſtänden in dieſer vielleicht eine griechiſche Melodie oder ein nach griechiſcher Weiſe geordneter, auf griechiſche Syſteme gegründeter Geſang ertönen können oder dürfen? — Alſo aus religiöſer Rückſicht ſchon waren die erſten Chriſten, hätten ſie ſonſt wirklich auch noch manches Brauchbare von der alten griechiſchen Muſik (außer dem überall gleichen Materiale, dem Tone) vorgefunden, doch gezwungen, dieſes zu verlaſſen, gänzlich zu entfernen, und wo möglich nach und nach an deſſen Statt eine neue Muſik zu formen und unter einem gewiſſen Syſteme zu geſtalten. Was von Heiden herrührte, mit heidniſchen Sitten und Gebräuchen, mit heidniſchem Leben in ſo inniger Verbindung ſtand, Melodien und Weiſen, welche bei jenen barbariſchen Opfern vielleicht erklungen, Tonverhältniſſe, durch heidniſche Geſetze geweiht und geheiligt, — es mußte entfernt bleiben aus Kreiſen, wo mit anderm Glauben, mit anderm Herzen ein anderer

Gott angebetet wurde und werden ſollte in völlig neuer Weiſe. Dann konnte

2) die ſo unumgänglich nothwendig gewordene neue Muſik ſelbſt auch nur in dem Grade und Maaße gedeihen, als ſie ſich von den altgriechiſchen Syſtemen entfernte. Ich habe dies bei früherer Gelegenheit ſchon anzudeuten nicht vergeſſen. Die ganze Natur und Weſenheit der alten griechiſchen Muſik ließ gar keine Erweiterung derſelben und Erhebung zu ſolcher Kunſt, wie wir jetzt unter Muſik verſtehen, zu. Zu ſolchem Behuf beruhete dieſelbe viel zu ſehr auf rein mathematiſchen und durch die Speculationen des Verſtandes allein von der Natur des Klanges gewaltſam erpreßten Verhältniſſen. Um dies näher nachzuweiſen, wäre freilich eigentlich nothwendig, daß wir uns hier auf die Darſtellung der verſchiedenen altgriechiſchen Tonſyſteme ſelbſt näher und tiefer einließen; allein das widerſpräche der nächſten Beſtimmung dieſes Buchs, und wir müſſen uns daher darauf beſchränken, die Intereſſenten dieſerhalb auf andere Werke, z. B. die von Drieberg, Forkel, Marx u. ſ. w., auch wohl auf die Artikel über Griechiſche Muſik in dem „Univerſallexicon der Tonkunſt“ des Verfaſſers zu verweiſen, wo ſich ſolche Ausführungen zur Genüge in der Art finden, daß ſie die Wahrheit jenes Satzes vollſtändig beweiſen. Dazu kommt, daß ſelbſt durch das Geſetz ſolche Erweiterung eines einmal normalmäßig angenommenen Tonſyſtems bei den Griechen ſtreng verboten war. Nicht einmal an eine Vereinigung der verſchiedenen Tongeſchlechte in den einzelnen griechiſchen Provinzen durfte zu einer Zeit gedacht werden, wo die politiſche und patriotiſche Engherzigkeit dadurch auch eine gewiſſe Vermiſchung der verſchiedenen National-Charaktere fürchtete.

Muſik mußten die Chriſten haben, denn wie hätten ſie, welche zur reinſten und geläutertſten Offenbarung Gottes gelangt, des Vehikels entbehren können, das anerkannt am feſteſten zuſammenknüpft Himmel und Erde in dem mächtigen Bereiche unſers Gefühls? — aber die alte griechiſche Muſik konnten ſie nicht gebrauchen, denn ſie fanden nur lauter verroſtete Ueberbleibſel noch davon vor, durften ſie aber auch nicht gebrauchen, denn bei ihnen gehörte die Muſik allein noch der Kirche an und hier hätte griechiſches, heidniſches oder jüdiſches, Eigenthum die Heiligkeit der Idee und des Gefühls entweiht; alſo entſchlugen ſie denn nothwendig ſich alles etwa noch Vorhandenen, und dachten auf eine neue Muſik, die aus der Freiheit des chriſtlichen Geiſtes dann um ſo freier und ſelbſtſtändiger auch hervorgehen konnte, als in dieſer Freiheit allein das Mittel ihrer endlichen, bis zum Uebermaaß erſtaunlichen, wunderbaren Ausbildung lag. Dieſer erſte Urſprung unſerer jetzigen Muſik in den Bedürfniſſen und Verhältniſſen des erſten Chriſtenthums, zuſammengeſtellt mit der nachmaligen Verbreitung und Herrſchaft

deſſelben über den geſammten europäiſchen Occident, ſo daß hier durchgehends die chriſtliche Religion die einzig ſtaatseigene Religion iſt und alle anderen geduldeten Religionsangehörigen doch ſich hinſichtlich der öffentlichen Geſellſchaft unter dem vereinigen müſſen, was mit jener Religion in Verbindung ſteht oder durch ſie verfügt und hervorgebracht wird, giebt nun auch den Grund an, warum eines Theils wir unſere Muſik eine europäiſch-abendländiſche nennen oder die allgemeine Geſchichte derſelben blos auf dieſe europäiſch-abendländiſchen Staaten und Völker beſchränken dürfen, und andern Theils unſere Muſik ſelbſt ſich hauptſächlich nur über chriſtliche Völker und deren Wohnſitze verbreitet hat, mit andern Worten: eine blos chriſtliche Muſik iſt.

§. 6.

Beſchaffenheit der Muſik unter den erſten Chriſten.

Bis dahin war vornehmlichſt nur unſere Aufgabe, einmal den viel- und weitverbreiteten Irrthum darzuthun, der darin ausgeſprochen wird, daß unſere heutige Muſik urſprünglich aus jener der alten Griechen ausgebildet worden ſey, wie dann mit der Erzählung des allmähligen gänzlichen Untergangs ſolcher altgriechiſcher Muſik auch die Nothwendigkeit zu zeigen, welche ſowohl für die Entſtehung einer ganz neuen Muſik zur Zeit der erſten Aufnahme und Verbreitung des Chriſtenthums, als auch für die Zwecke der Kunſt ſelbſt, wenn je ſolche von der Muſik erreicht werden ſollten, eben ſo ſehr nach Innen als nach Außen vorlag. Solche Aufgabe, meiner Meinung gemäß, denen in dem Bisherigen auch ziemlich genügend erfüllt, frägt es ſich nun zunächſt wohl, wie jene Muſik der erſten Chriſten (und früherer Darlegung zu Folge damit auch unſere ganze heutige europäiſch-abendländiſche Muſik in ihren allererſten Anfängen) an ſich eigentlich beſchaffen war? — entſteht die Frage nach Form, Natur und Weſenheit der neu entſtandenen Tonwelt: eine Frage, zu deren Beantwortung — gleich vorausbemerkt — bei dem gänzlichen Mangel aller ausführlichen, genauen und verläſſigen hiſtoriſchen Nachrichten wir freilich mehr nur zu bloßen Vermuthungen und allgemeinen Andeutungen als zur Mittheilung beſtimmter Thatſachen und reeller Vorgänge unſere Zuflucht zu nehmen gezwungen ſind. Am ſicherſten gelangen wir zu derſelben wohl noch auf dem Wege zu der eigentlichen Quelle, aus welcher eine ſolche neue Muſik allein nur entſtehen konnte, und welche Quelle ohne Zweifel keine andere iſt, noch ſeyn kann, als jene alles tönenden Lebens in dieſer Welt.

Gewöhnlich ſagt man, daß die Menſchen die Muſik überhaupt zunächſt von den Thieren oder auch von Lauten im allgemeinen Naturleben, z. B. von Tönen, welche der Wind zufällig oder mittelbar hervorbringt, gelernt

hätten, indem ſie dieſelben nämlich nachahmten, und daß dann erſt, und wenn nicht auf gleiche ſo doch ähnliche Weiſe, die Muſik, wie ſie nachher ward und jetzt iſt, von ihnen ausgebildet worden ſey; allein mag der angeborne Nachahmungstrieb des Menſchen ſich auch in dieſer Beziehung ſo viel als möglich und nöthig Anfangs geltend gemacht haben, ſo lag für die allererſte Bildung und Geſtaltung einer Kunſt wie die Muſik ſicher doch ein noch tieferer Grund ſowohl in als außer dem Menſchen, nämlich in dem angebornen Verlangen, ſein Inneres, ſein geiſtiges und gemüthliches Leben auch äußerlich auf ſinnlich ergreifende Weiſe auszudrücken. Sicher entſtand die Muſik nicht erſt durch den Menſchen und eine Kraft ſeines erfindriſchen Verſtandes, ſondern gleich mit ihm, ohne des Nachahmungstriebes eigentlich bedürftig, wenigſtens eine Grundlage für ſie zu gewinnen. Der Bau des menſchlichen Sprachorganes nämlich iſt, dem angebornen Triebe des Menſchen, durch die Sprache ſich Anderen verſtändlich zu machen, ſein Innerſtes zu offenbaren, entſprechend, auch für die verſchiedenen und mancherlei Modulationen der Sprache geſchaffen und geeignet; gleichzeitig mit der Sprachbildung in Worten tritt daher auch, und ohne beſondere Anleitung zwar, eine gewiſſe Modulation der Stimme hervor, zu deren Ausbildung der Menſch durch Naturtrieb angeregt wird, und die, wenn an ſich auch noch ſo roh, doch zugleich auch als Muſik, in roher Grundlage gleichſam, erſcheint. Hat doch aus eben dem Grunde jede und noch ſo wilde und ungebildete Nation, ſo wenig ſie einer Sprache, einer tönenden Mittheilung ermangelt, immer auch mehrere dieſer Töne ſich zu eigen gemacht, die einem mit lebhaften Gefühlen begleiteten Gedanken ſich anfügen, wohin ſelbſt das Schnalzen mit der Zunge, das Pfeifen mit den Lippen und mehrere andere unterſchiedliche, oft nicht nachahmbare Weiſen gehören, welche bei einzelnen Nationen mehr als Betonung, als eine wirkliche Articulation, in das Material ihrer Sprache eingehen. Mochten in ſolcher Folge die erſten Aeußerungen einer Art Muſik, einer Muſik, welche mehr war als bloße Sprache, auch blos in einigen unarticulirten Lauten beſtehen, welche der Menſch je nach der Annehmlichkeit und Ausbildung ſeines Gehörs von ſich gab, immer war es Muſik, dieſe nämlich in ihrer erſten Grundlage betrachtet. Und wie auf ſolche Weiſe die Muſik überhaupt bei dem Menſchen entſtand, ſo bildete ſich ſicher auch ihre erſte neue Geſtalt bei den älteſten Chriſten: eine Vermuthung, in welcher wir um ſo mehr beſtärkt werden, und der uns hinzugeben wir um ſo größeres Recht auch erlangen, wenn wir bedenken, daß die erſten chriſtlichen Gemeinden meiſt aus ſehr armen, ungelehrten, ungebildeten, ſchlichten Leuten beſtanden, die in die ſublimen Kenntniſſe eines völlig ausgebildeten Muſikſyſtems gar nicht eingeweiht ſeyn konnten, aber aus dem Grunde doch ein weit leichteres Spiel in dem Unternehmen haben konnten, als ſie nicht,

wie die erſten Völkerſtämme, eine eigentliche Sprache auch ſich noch zu geſtalten hatten, und überhaupt in der menſchlichen Entwickelung hinſichtlich des Gebrauchs ihrer geiſtigen wie leiblichen Kräfte doch ſchon bei Weitem vorangeſchritten waren vor jenen erſten Anfängen eines allgemeinen Menſchengeſchlechts.

§. 7.

Fortſetzung.

Demgemäß in niederen Hütten, unter Menſchen von geringerer Bildung, ja um der Verfolgung willen, welche dieſelben ihres neuen Glaubens wegen häufig zu erdulden hatten, wohl in verborgenen Höhlen ſogar entſtanden, war ohne Zweifel unſere heutige Muſik Anfangs nichts weiter als ein völlig kunſt- und regelloſer Naturgeſang, der allmählig erſt gewiſſe Accente oder Inflexionen bleibend annehmen mochte oder konnte, in dieſer Geſtalt dann durch öfteres Anhören ſich in den einzelnen Gemeinden feſtſetzte und endlich auch, durch das Vermiſchen von Gemeindemitgliedern und durch Reiſen chriſtlicher Lehrer, welche neue Gemeinden gründeten, von der einen zu der andern unter denſelben nach und nach mit Hülfe des Gehörs ſich fortpflanzte. Ich erkläre mir die ganze Sache ohngefähr ſo:

Die erſten Chriſten, früher Juden und Heiden, brachten aus dieſen ihren früheren Lebens-Verhältniſſen die nothwendige Ueberzeugung mit herüber ins Chriſtenthum, welchen überaus wohlthätigen Einfluß die Muſik auf Herz und Gemüth des Menſchen zu üben vermöge, denn ſowohl bei den Juden als Heiden machte dieſe Kunſt, ja — wie die Geſchichte behaupten will — oft in ſehr pomphafter und glänzender Weiſe, einen weſentlichen Theil der öffentlichen Religionsübung aus, und wie ſie dort, in den Tempeln der Iſraeliten wie in den heiligen Hainen der Heiden, einſt die fruchtbarſte Erbauung nicht ſelten gefunden hatten blos in den heiligen, durch Glauben und Sitte gebotenen Geſängen, ſo wollten ſie nun auch in der neuen Kirche, wo ſie zumal ſo viel Stärkung und Ermuthigung bedurften, des Mittels überhaupt nicht entbehren, das beſonders ihnen dieſe zu verſchaffen ſchien und verſprach, nämlich des Geſanges, der Muſik überhaupt. Nun duldete der oben nachgewieſene, wie durch mancherlei Verhältniſſe und Umſtände auch nothwendig gebotene Widerwillen gegen alles Heidniſche und Jüdiſche unter allen erſten Chriſten aber nicht, daß ſie etwa jüdiſcher oder heidniſcher, alſo altgriechiſcher Melodien mit zugeſprochenem chriſtlichem Text ſich dabei bedient hätten, wie oft ſchon angenommen. Gegen Alles, was irgend nur an Heiden- oder Judenthum erinnern konnte, beherrſchte ein zu unüberwindlicher Abſcheu ſie, als daß ſie dazu hätten ihre Zuflucht nehmen können. Zwar wäre es in mancher Beziehung wohl das Leichteſte geweſen, wenn ſie,

eingedenk der unantaſtbaren Unſchuld der tönenden Schallwelle an und für ſich, die bloßen Melodien aus ihren früheren Gotteshäuſern beibehalten, und dazu jetzt nur einen chriſtlichen Text ſingend abgeſprochen hätten; allein mußte mit jedem Schritte einer ſolchen Melodie ihnen nicht auch einfallen, wozu ſolche früher gedient? — mußte der Ton dieſer Melodie durch den anders gewonnenen Glauben ihnen nicht eben entweiht ſcheinen durch dieſen abgöttiſchen oder phariſäiſchen Gebrauch? — Alſo aus ſich ſelber heraus auch eine neue Melodie zu ſchaffen zu den neu geformten und andern Inhalts kräftigen Betworten, war eine unabweisbare Aufgabe, ungedenk der wahrſcheinlichen Unmöglichkeit, in welcher die meiſten erſten Chriſten ſich befanden, mit ihren ſelten geübten Organen auch nur nachzuſingen die alten, in ſchwerfälligen Syſtemen geſetzlich geordneten griechiſchen Weiſen. Daß dabei, in den allererſten Anfängen, jeder bewegte Chriſt für ſich wohl verſuchen mochte, die von den Apoſteln ihm vorgeſchriebenen oder überlieferten Gebete auf eine ſingende, kurz das Herz zugleich ſtärkendere muſikaliſche Weiſe vorzutragen, wie es eben Organ und ſonſtige Fähigkeit zuließen, und daß daher zu allererſt wohl zu ein und demſelben Texte viele und verſchiedene Melodien (wenn ich den Ausdruck hier ſchon gebrauchen darf) entſtanden, lag in der Natur der Sache; doch mußte, als die zerſtreut und einzeln lebenden Chriſten mit ihrer Vermehrung auch anfingen, ſich gewiſſermaßen mehr und mehr an einander zu ſchließen, zu centraliſiren und eigene Gemeinden, größere Geſammtkörper zu bilden, die gemeinſchaftlich und zu gleicher Zeit in einem eigens dazu beſtimmten Raume oder Hauſe ſich der Gottesverehrung, dem Gebete und der Erbauung hingaben, — als dieſes geſchah oder vielmehr geſchehen war, mußten, da das Zuſammenſingen ſo vieler und verſchiedener Melodien nur eine Störung des erbauten Gefühls hätte bezwecken können, eben ſo gewiß auch in den einzelnen Gemeinden bald die angenehmſten und wirkungsvollſten, vielleicht auch wohl die von den Vorſtehern und Aelteſten, Angeſehenſten der Gemeinde erfundenen Melodien die Oberhand dergeſtalt gewinnen, daß ſie als Normalgeſang für die gemeinſchaftlichen Gebete oder dergleichen gewählt, und nun von den übrigen Mitgliedern durch Vor- und Nachſingen nach und nach gelernt wurden. Freilich konnte es dabei vorkommen und mag es wohl der Fall geweſen ſeyn, daß jede einzelne Gemeinde nun, obſchon ihre religiöſen Schriften, Gebete und dergleichen, unter einander alle gleich waren, doch hinſichtlich der Geſangformen eine gewiſſe Eigenthümlichkeit bewahrte, daß jede größere Gemeinde auch ihre eigenen Normalmelodien ꝛc. hatte; allein wo eine neue Gemeinde ſich bildete, ward ſie in der Regel doch auch wohl von einem oder mehreren Mitgliedern einer älteren Gemeinde gegründet, und was liegt näher, als anzunehmen, daß dieſe Gründer ihren neuen Gemeinden auch die in ihrer

ältern Gemeinde üblichen Geſangweiſen mittheilten, lehrten und einführten? — So kam es denn, daß nach und nach ſich wirklich doch — kleine unweſentliche Abweichungen nicht in Anſchlag gebracht — im Ganzen eine gewiſſe Gleichheit in den Singweiſen der verſchiedenen und oft weit verbreiteten chriſtlichen Gemeinden herausſtellte, die nur durch den Normalzuſtand der allererſten Gemeinden wie durch verſchiedene nationale Gattungsformen unterbrochen wurde, und mit der Zeit um ſo leichter einige Verminderung erleiden konnte, als die Fortpflanzung der angenommenen und mit der Zeit gar wohl geſetzlich eingeführten Melodien oder Singweiſen von Geſchlecht auf Geſchlecht nur mittelſt Tradition, durch mündliche Ueberlieferung möglich war.

§. 8.

Fortſetzung.

Hieraus erklärt ſich nun von ſelbſt auch, wie es durchaus vergebliche Mühe wäre, über die eigentlich toniſche oder formell muſikaliſche Beſchaffenheit jener Singweiſen der erſten Chriſten irgend eine Unterſuchung anzuſtellen, da für ihre Aufbewahrung und Erhaltung ſchlechterdings noch kein bleibender Stoff vorlag. So viel iſt gewiß und haben uns die alten Geſchichtsſchreiber auch hinlänglich bezeugt, daß, wie bei den Juden und Heiden vor Chriſtus die Muſik hauptſächlich nur im Dienſte der Religion und des Gottes- oder Heiligendienſtes ſtand, und wie vornehmlich auch bei den ältern Griechen in dieſem Kreiſe ſich am längſten die letzten Ueberbleibſel ihrer Tonkunſt noch erhalten hatten, ſolches in übertragener Weiſe auch bei den erſten Chriſten der Fall war: die Muſik (was für jene Zeit ziemlich identiſch iſt mit Geſang) ſollte dieſen gleichſam nur die leichteren Schwingen leihen, auf welchen ſie ihre Gebete und andere fromme Glaubensäußerungen deſto unaufhaltſamer zum Himmel ſenden möchten, und, zu ſolchem heiligen Dienſte erkoren, wäre es ihnen als eine Entweihung des Heiligſten zugleich erſchienen, hätte man auch in der profanen Welt ſich mit anderen als vornehmlich religiöſen Gefühlen, gleichſam frommem Vergnügen jener Kunſt bedienen wollen. Und dann läßt ſich aus ihrer Weſenheit als reiner Naturgeſang ſowohl, wie aus dem Umſtande, daß die Worte, welche eigentlich geſungen wurden, noch nicht etwa durch irgend eine rhythmiſche Anordnung ſich auszeichneten, ſondern, ſolchen metriſchen Schwunges gänzlich entbehrend, die reinſte und ſteifſte Proſa waren, der erſt durch die Muſik eben auch die äußere, extenſive Schönheit und Kraft gegeben werden ſollte, dreiſt abnehmen, daß jene Sangweiſen der erſten Chriſten blos in einer Art Recitativ beſtanden, rein recitativiſcher Form waren, ein weniger ſprechen als ſingen, doch anderſeits auch wohl ein mehr ſprechen als ſingen. Man miß

verſtehe mich hier nicht; es ſoll auch kein Widerſpruch in den Worten liegen. Ich meine damit, daß die Singart der erſten Chriſten, wie es die Textesproſa auch und die Heiligkeit der Kirche, welche allein im Beſitz der Muſik war, geboten zu haben ſcheint, wohl als eine höhere und melodiſchere Muſik angeſehen werden konnte, denn in der tönenden Sprache des Menſchen ſolche von ſelbſt ſchon liegt, doch aber bei Weitem auch wohl noch nicht das war, was wir jetzt unter Geſang, ja ſelbſt nur unter recitativiſchem Geſang verſtehen: es war jene Singweiſe mehr als wahrſcheinlich eine unſerm Recitativ ähnliche, wenn wir unter dieſem Nichts begreifen als überhaupt ein, blos von dem, durch den Sinn der Rede und den Wortausdruck gebotenen, Wortaccent und einigem blos melodiſchem Tonwechſel begleitetes ſingendes Sprechen, aber wich doch auch wohl noch bedeutend ab von unſerm Recitativ, wenn wir mit dem Begriff dieſes auch ſchon die Bedeutung eines wirklich kunſtmäßigen muſikaliſch declamatoriſchen Vortrags verbinden.

Wie übrigens der neue Geſang der Chriſten in ſpeciell toniſcher Hinſicht auch beſchaffen geweſen ſeyn mag, da — wie ich vorhin ſchon anführte — alles bis dahin darüber von mir Dargebrachte, ſo viel Grund zu ſeiner unbedingten Annahme auch vorliegen mag, doch (bei dem gänzlichen Mangel alles eigentlich hiſtoriſchen Nachweiſes), genau genommen, nur auf bloße Vermuthungen ſich ſtützt, immerhin bleibt es ſehr begreiflich, daß, bei der Abweſenheit irgend welcher nur einigermaßen feſten Regel oder irgend welcher nur einigermaßen aushelfenden Mittel zur dauernden Aufbewahrung deſſelben, auch die ſo ſehr erwünſchte Gleichmäßigkeit und Uebereinſtimmung in den Weiſen in dem Maaße ſtets und ſtets wieder abnehmen mußte oder gar nicht erlangt werden konnte, als die Gemeinden ſowohl an Zahl wie an Verbreitung über entfernt von einander lebende Nationen nach und nach immer mehr zunahmen, und es iſt in der That zu bewundern ſelbſt, wie eine Kunſt, als der Geſang und die Muſik überhaupt, die auch in der kärglichſten Ausbildung überall ſo unendlich tief in das menſchliche Leben eingreift, in einem ſolch' armſeligen Zuſtande bleiben und verweilen konnte bis erwieſener Maaßen in das vierte Jahrhundert unſerer Zeitrechnung hinein.

§. 9.

Erſte Grundlage eines geordneten Tonſyſtems.

In dieſem vierten Jahrhunderte erſt, als ſchon Tempel, Sprengel und Oberhirten unter den Chriſten entſtanden waren, und als bereits auch mehr Männer von wiſſenſchaftlicher Bildung das Chriſtenthum angenommen hatten, verſuchten es einige fromme und gelehrte Biſchöfe, ſowohl

im Orient als im Occident, welchen die Wichtigkeit der Muſik und ihr weſentlicher Einfluß auch auf die religiöſe Bildung und Erweckung eingeleuchtet hatte, den Geſang nach gewiſſen feſtſtehenden Principien zu ordnen und auf beſtimmte Modulationen als gleichſam eine bindende Regel zu beſchränken. Man kann denken, welche ungeheuere Arbeit dieſelben ſich damit aufladeten: was chaotiſch vor ihnen lag und in gleicher Weſenheit ſich ſchon über einen bedeutenden Theil des Erdkreiſes verbreitet hatte, ſollte auf einmal gleichſam ſyſtematiſch geordnet, an Regel und Richtſchnur gebunden, in harmoniſche Uebereinſtimmung gebracht werden! — Aber man begreift auch den wichtigen Schritt, welcher augenblicklich damit für die Cultur der Muſik überhaupt geſchehen mußte, denn als das erſte Mittel, bei dem großen Werke vielleicht zu einem Ziele zu gelangen, konnte zunächſt nur erkannt werden die Bildung einer beſtimmten, die Wahrnehmungen des Ohrs ſowohl als die phyſiſche Natur des Klanges vollkommen befriedigenden Tonleiter. Sollte Ordnung und ein gewiſſes Syſtem in die Muſik kommen, ſo mußte Alles, was man bisher in dieſer Beziehung auf dem empiriſchen Wege des Gehörs gefunden hatte, das aber nicht immer gleich ausgebildet und ſicher ſeyn konnte, zuvörderſt an gewiſſe, mit Hülfe der Mathematik zu ermittelnde und vom innern wie äußern Gefühl leicht zu faſſende wirkliche Klanggrößen gebunden werden. Weil die Natur es ſo gebietet und von Seiten unſeres Gefühls wie unſeres Gehörs niemals Etwas geſtaltet oder aufgenommen wird, was mit der Natur überhaupt, der ſie ja ſo ganz angehören und unterworfen ſind, in irgend einem ſtrengen Widerſpruche ſtehen könnte, ſo mochte man durch Uebung und in der Länge der Zeit auf jenem Wege wohl ſchon zu der Ueberzeugung gekommen ſeyn, daß die melodiſchen Abſtufungen, welche auch der reine Naturgeſang nimmt, nicht immer dieſelben bleiben, der eine Ton bald um mehr, der andere bald um weniger in ſeinen Fortſchritten ſteigen oder fallen will, je nachdem er dieſe oder jene Höhenbaſis eigentlich angenommen hat: kurz man hatte den nachgehends ſo beſtimmten Unterſchied von halben und ganzen Tonabſtufungen in ſchrittweiſen Melodienfolgen wohl ſchon längſt gefühlt und gehört, aber wo dieſer Unterſchied nun in einer allgemeinen Normaltonleiter auch mathematiſch und ſinnlich dargeſtellt werden könnte, das war die erſte weſentliche Schwierigkeit, welche ſich bei der Bildung und Feſtſtellung einer ſolchen Leiter darbieten mußte, und welche zu überwinden ſich in ganz natürlicher Folge nun das unabweisliche Bedürfniß eines förmlichen Syſtems aufdrängte. Woher aber ſolches nehmen? ja wo nur den Weg erſt finden, der auf die zweckmäßige Anordnung eines ſolchen hätte hinleiten können? — Nicht daß es ſich blos um Etwas handelte, welches ſich aus der Natur und Weſenheit des Tones an und für ſich ſchon zu ergeben vermag; ſolches hätten die fleißigen und ernſtlich in der Sache

thätigen Männer wohl ſchon zu finden gewußt; ſondern es handelte ſich mehr um ein Etwas, das gewiſſermaßen in die Muſik hineingetragen ſeyn will, um dann dieſe darauf zu einem kräftigen Baume emporwachſen zu laſſen; und dazu den Stoff in dem bisherigen Triebe der Muſik zu finden, hatte dieſe noch viel zu wenig an ſubſtanziellem Inhalte, an praktiſcher Selbſtſtändigkeit gewonnen. Durch die Noth gezwungen alſo, ſollte irgend ein ergiebiger Erfolg das Unternehmen krönen, mußte man jetzt ſeine Zuflucht zu den Griechen wieder nehmen, von denen wenigſtens die Namen einiger muſikaliſcher Schriftſteller noch bekannt waren, in deren Nachlaſſe man nun dadurch ſich Raths zu erholen ſuchte, daß man darin nach irgend einer Beſchreibung des bei ihnen vielleicht üblich geweſenen Tonſyſtems forſchte, welche dann auch bald gefunden wurde, und welche wenigſtens eine Vorſtellung von einem ſolchen ſyſtematiſchen Verhältniſſe in den mannigfaltigen Toncombinationen geben mußte, die dann in ihrer Pflege und Lebendigkeit auch nicht ohne fruchtbaren Einfluß auf Gedanken und Bilder von einem neuen ſolchen Syſteme bleiben konnte. Freilich wird man ſich Anfangs ſehr verwundert haben, als man auf ſolche Weiſe dort, bei den griechiſchen Autoren, nicht etwa blos ein einfaches Leiter- oder ähnliches Syſtem, ſondern ſchon eine weit verzweigte, höchſt ſcharfſinnig ausgebildete, verwickelte, immenſe Theorie vorfand, von welcher der bei Weitem größte Theil für den vorliegenden Zweck gar nicht benutzt werden konnte; man wird gewaltig erſtaunt geweſen ſeyn, wie man da geleſen hat von chromatiſchen und enharmoniſchen Klanggeſchlechten, von Fortſchreitungen, welche das geübteſte Stimmorgan nicht hervorzubringen oder zu beobachten vermochte, von den 1620 Tonzeichen, den fünfzehn verſchiedenen Tonarten, und dergl. verwickelten Dingen mehr; aber verſtand man von dem Allen auch ſo viel als gar Nichts, oder konnte man — im Fall daß man es auch verſtand — doch ſo viel als gar Nichts davon auf die neue Muſik, die ein reines Naturerzeugniß noch erſchien, ſchon anwenden; mußte man, um das Nöthigſte nur erſt zu gewinnen, die Semiographie (Tonſchreibkunſt) auch ganz unbeachtet laſſen, von den Tonarten gar keine Notiz nehmen, die Canonik als ein wahres muſikaliſches Unding erkennen, ja die Rhythmik und Melodik, die auf den nunmehr zu ſingenden proſaiſchen Text gar nicht paſſen wollte, wohl gar als eine altheidniſche Lächerlichkeit oder griechiſch dünkelhafte Kunſtſpitzfindigkeit befinden, ſo — und das war die Hauptſache — fand man doch auch das vor, wornach man vornehmlichſt ſuchte, und was man vor allen Dingen bedurfte, nämlich eine ziemlich gut geregelte Tonleiter des diatoniſchen Klanggeſchlechts, welche von einem nur etwas bildungsfähigen Stimmorgane recht wohl und ohne beſondere Schwierigkeit ausgeübt, und eben ſo gut auch von einem nur etwas mit muſikaliſchem

Sinne begabten Menſchen leicht begriffen werden konnte; fand ferner dort eine, wenn auch nur mehr conventionelle als durch die Natur begründete, Abtheilung der diatoniſchen Leiter in Tetrachorde, welche, in ihrer Fortſetzung über einander geſtellt, die geſuchte Tonleiter, und zwar eine Tonleiter von zwei Octaven bildeten, in welcher jede Tonſtufe ihren zwar zeilenlangen, daher äußerſt beſchwerlichen, doch beſtimmt bezeichneten und bezeichnenden Namen hatte; ja fand endlich ſogar auch beſtimmte Tonreihen, welche bald als ſogenannte Tonarten oder **Modi**, bald als Octavengattungen (**species diapason**) einer Tonart unterſchieden werden konnten, und wenigſtens ein klares Licht über die Möglichkeit eines vollſtändigen und volle Freiheit geſtattenden Tonſyſtems verbreiteten.

§. 10.

Fortſetzung.

Waren nun in der That auch dieſe theoretiſchen oder muſikaliſch wiſſenſchaftlichen Erfunde für das eigentliche und zunächſt vorliegende Bedürfniß ſchon oder noch zu viel, und hätte die praktiſche Anwendung derſelben in unveränderter Geſtalt auf die neue chriſtliche Muſik dieſe augenblicklich mit einer Maſſe kleiner theoretiſcher Spitzfindigkeiten anhäufen müſſen, die dem rein natürlichen Gange, welchen dieſelbe eingeſchlagen und welchen zu möglichſter Förderung ſie auch fernerhin fortſetzen mußte, unverhinderlich aufhaltend in den Weg getreten wären, ſo war durch ſie doch wenigſtens Etwas da, eine Quelle, aus welcher man den Stoff zur erſten nothwendigen Regelung des in freier Natur und ohne bildende Pflege bereits ſtark aufgewachſenen Geſanges ſchöpfen, wie eine Art kunſtwiſſenſchaftlicher Anleitung zur zweckmäßigſten Verwendung dieſes Stoffes erſehen konnte, und der Erſte, von welchem wir mit Beſtimmtheit wiſſen, daß er ſich dieſes eben ſo großen als wichtigen Geſchäfts unterzog, war der Biſchof Ambroſius zu Mailand.

Dieſer fromme Mann, der im J. 333 zu Trier oder Arles geboren wurde, zu Rom ſtudirte, ſich dort zunächſt als Redner und Philoſoph auszeichnete, 369 Statthalter über mehrere Provinzen, und 374 einſtimmig, aber ſo ſehr gegen ſeinen Willen zum Biſchof in Mailand erwählt ward, daß er anfänglich, um die Leute von der Wahl abzuhalten, ſogar mehrere Grauſamkeiten beging, nachgehends aber, als ſich der Kaiſer wie das von ſeiner Rechtlichkeit überzeugte Volk nicht dadurch täuſchen ließ, mit ganzer Seele auch ſich der Förderung des Chriſtenthums annahm und in dieſer Beziehung unendlich viele, unvergeßliche Verdienſte erwarb, die ganze chriſtliche Moral ordnete, dem Volke die allgemeine Theilnahme an dem Kirchengeſange lehrte, zu dem Zwecke viele geiſtliche Hymnen und Lieder

dichtete und erfand, die bekannten Antiphonen einführte, von dem auch das **Te Deum laudamus** heute noch den Beinamen *Ambroſianiſcher Lobgeſang* führt, obſchon von mehreren Seiten her die Aechtheit dieſes Hymnus als ſein Produkt beſtritten wird, aber von deſſen ſchönen Liedern wenigſtens das von *Luther* ſpäter überſetzte „Nun kommt der Heiden Heiland“ noch auf uns gekommen iſt, der überhaupt den ganzen chriſtlichen Gottesdienſt zuerſt in eine gewiſſe Ordnung und Regel brachte, und endlich — ſeiner eigenen Vorherſage zu Folge — zu Oſtern 397 ſtarb und in der Domkirche zu Mailand begraben liegt, — — dieſer würdige Mann und Biſchof, gewöhnlich nur der *Heil. Ambroſius* genannt, war der *Erſte* (wenigſtens in der abendländiſchen Kirche und ſomit auch wohl überhaupt, da über die orientaliſch-chriſtliche Kirche aus einer frühern Zeit in der Beziehung alle verläſſigen Nachrichten fehlen), welcher neben ſeinen vielen andern Verdienſten und Unternehmungen auch einen eigentlichen *Typus des Kirchengeſanges* einführte. Er wählte dazu aus jenem mühſam zuſammengerafften Vorrathe altgriechiſcher Theoreme *vier Tonreihen* aus, die er, mit Beſeitigung der, auch ohnehin unpaſſenden, altheidniſchen Namen (doriſch, phrygiſch, lydiſch, äoliſch, joniſch und dergl. mehr), den *erſten, zweiten, dritten* und *vierten Ton* nannte, und die ſich lediglich durch die Stelle, wo ſich die in jeder diatoniſchen Leiter vorkommenden beiden Halbtöne befanden, von einander unterſchieden. Allen Nachrichten nach, welche darüber noch auf unſere Zeiten gekommen ſind, ſollen dieſe nunmehr ſogenannten *vier Töne* folgende Tonleitern geweſen ſeyn:

Erſter Ton: d e f g a h c d.
Zweiter Ton: e f g a h c d e.
Dritter Ton: f g a h c d e f.
Vierter Ton: g a h c d e f g.

In der erſten Leiter lagen alſo die Halbtöne zwiſchen der zweiten und dritten und zwiſchen der ſechsten und ſiebenten diatoniſchen Leiterſtufe; in der zweiten Leiter zwiſchen der erſten und zweiten und zwiſchen der fünften und ſechsten Stufe; in der dritten Leiter zwiſchen der vierten und fünften und zwiſchen der ſiebenten und achten Stufe, und die vierte Leiter hatte ſolche zwiſchen der dritten und vierten und ſechsten und ſiebenten ihrer ſonſt diatoniſchen Tonſtufen.

Der mit dem altgriechiſchen Tonſyſteme und deſſen Tonarten, ja auch nur der mit den ſogenannten alten Kirchentönen bekannte Leſer freilich erkennt in dieſen vier Tonreihen keine andere als die alte *doriſche, phrygiſche, lydiſche* und *mixolydiſche* Tonart, und wird ſomit uns vielleicht eines Widerſpruchs beſchuldigen und der bisherigen Ausführung ungeachtet zu

der Behauptung wieder zurückkehren, daß die neuere moderne Muſik gleichwohl aus der alten griechiſchen entſtanden und ſo gewiſſermaßen nur als eine cultivirtere Fortſetzung derſelben anzuſehen ſei; allein mögen dieſe Tonreihen den wirklich altgriechiſchen Tonarten auch noch ſo ähnlich ſehen, ja mögen dieſelben auch — wie es in der That geſchehen — aus dem Syſteme der altgriechiſchen Muſik förmlich erborgt worden ſeyn, immer ſind ſie nur das, ohne welches keine geordnete Muſik beſtehen kann und konnte, eine bloße naturgemäße Tonreihe, die noch keineswegs irgend einen lebenden Hauch der Muſikkunſt ſelbſt athmet, und die noch keineswegs zu beweiſen im Stande iſt, daß damit auch jener innerſte Lebenspuls der altgriechiſchen oder griechiſch-römiſchen Muſik in die Geſänge der erſten Chriſten übergegangen ſei; ſolcher innerſter Lebenspuls war damals erwieſener Maaßen ſchon längſt erſtorben und konnte ſich niemals mehr und wieder an dem anders ſchlagenden Herzen der Chriſten erwärmen.

Mit dieſen, von dem H. Ambroſius erfundenen oder erborgten und bald eingeführten vier Tonleitern oder ſogenannten Tönen hatte man nun ſchon einen diatoniſch oder ſyſtematiſch beſtimmt abgemeſſenen Umfang von faſt anderthalb Octaven erreicht, und es konnten damit nicht allein alle bisher lediglich auf dem Wege der Natur erfundenen und gebildeten Geſangs-Melodien und um ſo leichter zwar an eine beſtimmte muſikaliſche Richtſchnur gebunden werden, als durch den Uebergang aus einem Tone oder einer Tonleiter in die andere auch auf jeder Leiterſtufe die durch den natürlichen Stimmfall vielleicht gebotene Folge von einem Halbtone möglich wurde, ſondern es wurde dadurch auch die Erfindung neuer muſikaliſch regelmäßiger Melodien für die Zukunft um Vieles erleichtert.

§. 11.

Fortſetzung.

So war ein, für den damaligen Muſikzuſtand in Wahrheit unermeßlicher, Fortſchritt in Ausbildung der neu geſtalteten Kunſt bereits geſchehen, und wie wichtig und werth auch die Bemühungen des H. Ambroſius von allen Chriſten jener Zeit, denen die Muſik, d. h. der Geſang, als ein unentbehrlicher Theil des nun ebenfalls auch mehr geregelten Gottesdienſtes erſchien, erachtet wurden, geht nicht allein daraus hervor, daß derſelbe bei Einführung ſeines Syſtems und des darnach geordneten Kirchengeſangs überall in den von ihm speciell regierten Kirchenſprengeln die bereitwilligſte und lebhafteſte Theilnahme fand, und daß ſich darnach, mit der von ihm feſtgeſetzten Gottesdienſtordnung, jenes Singſyſtem auch über ziemlich alle chriſtliche Kirchen des damit bereits allerorts und allerlandes verſehenen

Abendlandes ſchnell verbreitete, ſondern auch daraus, daß ſich die von ihm getroffenen Anordnungen faſt zwei ganze Jahrhunderte lang einer unantaſtbaren Autorität erfreuten. Was nach ihm während dieſer Zeit von einigen einſichtsvollen und für die Sache gleich begeiſterten Kirchenobern und andern dafür intereſſirten Perſonen auch geſchehen mochte, es betraf hauptſächlich nur die weitere Verbreitung und mögliche Befeſtigung des damals allgemein ſogenannten Ambroſianiſchen Kirchengeſanges, zum Höchſten noch die Erleichterung des, durch die Theilnahme ſämmtlicher Gemeindemitglieder an dem Geſange, auch immer fühlbarer werdenden Volksunterrichts in dem Syſteme; und es hatten die würdigen und verdienten Männer damit auch vollauf zu thun, da, nachdem auf Alexanders großes Beiſpiel der friedlichen Duldung aller Chriſten in dem geſammten großen römiſchen Reiche die offenen Chriſtenverfolgungen von Seiten der Heiden, wie nachgehends bald auch der Muhamedaner, gänzlich aufgehört hatten, jetzt unter den Chriſten ſelbſt allerhand mehr oder weniger heftige Streitigkeiten ausbrachen, und die Uebereinſtimmung in der Gottesdienſtordnung, namentlich aber in dem ſo mächtig auf die Herzen einwirkenden Geſange, als eines der weſentlichſten und kräftigſten Mittel dauernder Vereinbarung angeſehen werden mußte. Harmonie im Aeußern erhielt und bewirkte am ſicherſten auch Harmonie im Innern.

Doch wie es Sanct Gregor dem Großen, dieſem erſten der Päbſte ſeines Namens und ſeiner Kraft, unter Gottes Hülfe nach und nach gelang, die bis dahin immer mehr und mehr eingeriſſenen und mit mehr oder weniger Heftigkeit ſtets geführten Streitigkeiten unter den Biſchöfen beizulegen, ja ſogar den aufgelehnten Patriarchen zu Conſtantinopel wieder unter die Römiſch-Päbſtliche Oberherrſchaft zu bringen, und über England wie die ganze Lombardei das hohe Anſehen des allerchriſtlichſten Stuhles zu verbreiten, ſo war mit dieſer Einigung und Erweiterung der chriſtlichen Kirche und Religion auch der Zeitpunkt wieder herangekommen, der Muſik und namentlich ihrem bis dahin immer noch weſentlichſten Theile — dem Kirchengeſange eine ſolche beſondere Obſorge zuzuwenden, welche dieſe Kunſt in Einklang zu bringen vermochte mit dem auch in den übrigen Theilen der menſchlichen Cultur, Wiſſenſchaft und des öffentlichen Lebens von den damaligen Chriſtengemeinden ſchon gewonnenen höheren Aufſchwunge.

§. 12.

Fortſetzung.

Gregor, aus dem reichen und wegen ſeiner ſtets bewahrten Auszeichnung in Dingen der Intelligenz auch ſehr angeſehenen Geſchlechte der Gordianen zu Rom ſtammend, ward im J. 540 geboren, erwarb ſich bei ſteter

Vorneigung zum geiſtlichen Stande glänzende mathematiſche, philologiſche und philoſophiſche Kenntniſſe, zeichnete ſich auch als Redner aus, ward in mehreren Aemtern ſeiner Thätigkeit und großen Pflichttreue wegen ausnehmend geſchätzt, als Geſandter nach Conſtantinopel geſchickt, und endlich im Jahre 590, nach Pelagius II Hinſterben, zum Pabſt erwählt, als welcher er im J. 604 ſtarb. Ungeachtet der ſehr kurzen Zeit von kaum 14 Jahren, in welcher er regierte, waren die Verdienſte, welche er ſich um Kirche, Schule und Staat erwarb, doch von ſo unendlichem Belang, daß mit Recht man ihm den Beinamen der Große nachgehends ertheilte. Freilich haben wir hier im Beſondern nur ſeine Leiſtungen im Fache der Muſik zu betrachten.

Das Hauptſächlichſte, was Gregor in dieſer Beziehung that, war, daß er die bereits vorhandenen Melodien und Singweiſen ſammelte, mit vielen neuen noch vermehrte, jene verbeſſerte, und alle zuſammen nun unter dem Namen Antiphonarius cento als eine Vorſchrift herausgab, von welcher in der geſammten chriſtlichen Kirche nicht abgewichen werden ſollte und durfte, woher denn — nebenbei bemerkt — auch der ſpätere Ausdruck Gregorianiſcher Kirchengeſang kommt, der nichts Anderes bedeutet, als jene von Gregor feſtgeſetzten Melodien und Weiſen im Kirchengeſange, die nachgehends auch fortwährend in der katholiſchen Kirche beibehalten wurden, indeß nicht — wie man gern zu glauben und zu behaupten geneigt iſt — ſo ganz unverändert, daß Alles, was jetzt noch unter jenem Namen in der katholiſchen Kirche beſteht, direct von Gregor herrührte. Uebrigens war der Wille der reinſten Aufbewahrung der Gregorianiſchen und von Gregor verbeſſerten älteren Kirchengeſangsweiſen ſo feſt, daß man jenes von Gregor ſelbſt (eigenhändig) geſchriebene Antiphonar, das zugleich die Ordnungsfolge der vorgeſchriebenen Geſänge, alſo überhaupt die von Gregor ebenfalls neu angeordneten liturgiſchen Einrichtungen enthielt, zu Rom in der St. Peterskirche vor dem Hochaltare an einer Kette befeſtigte und gewaltige Strafen darauf ſetzte, wenn Jemand wagen ſollte, etwas Anderes in dem Geſange zu bringen, als dieſes Buch enthielt, und daß auch in der öffentlichen Singſchule, welche Gregor zu Rom errichtete, genau nur in dieſen Singweiſen unterrichtet wurde.

Jene Verbeſſerungen nun aber, welche Pabſt Gregor mit den vorgefundenen ältern Kirchenmelodien vornahm, waren ſo weſentlich, daß ſie überhaupt auch manche nothwendige Verbeſſerungen in dem von Ambroſius gegründeten Tonſyſteme ſelbſt nothwendig machten.

§. 13.

Fortſetzung.

Zu dem Ende behielt *Gregor* die Ambroſianiſchen vier Kirchentöne zwar bei, allein er fügte denſelben auch noch vier andere hinzu, die aus jenen, durch verhältnißmäßig vollkommen übereinſtimmende Verſetzung ihrer Tonreihe in die Unterquarte, ganz natürlich hervorgingen, und wobei alſo der Haupt- oder Grundton einer jeden jener vier Tonleitern jedesmal in die Mitte der Leiter, als der vierte Ton derſelben, zu ſtehen kam. Um indeſſen ſowohl den vier urſprünglichen, von *Ambroſius* herrührenden, Tonreihen oder ſogenannten Kirchentönen, als den von *Gregor* auf ſolche Weiſe nun noch neu hinzugethanen vier auch äußerlich einen bezeichnenden Namen zu geben, nannte man jene die *authentiſchen*, dieſe die *plagaliſchen*, nämlich in einem nur etwas abgeleiteten Sinne, als in welchem man dieſe Ausdrücke auch wohl in anderer Beziehung gebraucht. Ich will die ſomit nun zu der Zahl *acht* herangewachſenen Kirchentöne, welche, als ſolche, noch heutzutage ſogar in dem liturgiſchen Geſange der römiſch-katholiſchen Kirche fortleben, und wornach dieſer — wie geſagt — auch heut noch ſchlechtweg der Gregorianiſche Kirchengeſang genannt wird, herſetzen, mit dem Bemerken, daß man einen weitern Unterricht über dieſe Kirchentöne unter andern Werken auch in meiner „Allgemeinen Muſikwiſſenſchaft" (Carlsruhe bei Groos) findet.

(1) Der *erſte authentiſche* Ton war: D e f g a h c d.

(1) Der *zweite plagaliſche* mußte daher ſeyn: A h c D e f g a.

(2) Der *dritte authentiſche* E f g a h c d e.

(2) Der *vierte plagaliſche* H c d E f g a h.

(3) Der *fünfte authentiſche* F g a h c d e f.

(3) Der *ſechste plagaliſche* C d e F g a h c.

(4) Der *ſiebente authentiſche* G a h c d e f g.

(4) Der *achte plagaliſche* D e f G a h c d.

Wie ich durch die parentheſis voran geſetzten Ziffern ſchon andeute, ſollte man die Töne oder Tonreihen, und — in ſo fern dieſelben durch geſetzliche Verhältnißmäßigkeit ihrer Stufen auch ein beſtimmtes Geſchlecht begründen — auch wohl *Tonarten* eigentlich als erſte authentiſche und erſte plagaliſche, zweite authentiſche und zweite plagaliſche ꝛc. aufzählen, allein das geſchah damals, zu *Gregors* Zeiten, nicht, vielmehr zählte man die acht Töne, wie hier geſchehen. Daß dieſelben ſich beſonders nur durch die verſchiedene *Lage* der Halbtöne unterſcheiden, leuchtet ein, denn im Uebrigen haben ſie alle Töne mit einander gemein. Doch findet ein

Unterſchied zwiſchen ihnen auch noch in ſofern Statt, als der Anfangston der authentiſchen Leiter zwar auch ihr eigentlicher Grundton, jener der plagaliſchen Leiter nicht aber auch der eigentliche Grundton derſelben iſt, ſondern dieſe ſolchen in ſo fern mit jener theilt, als ihre Melodien jedesmal auch auf dem Grundtone der mit ihr verwandten authentiſchen Tonart ſchließen, denn die plagaliſche Tonleiter iſt — wie oben bereits bemerkt — nichts Anderes als eine bloße verhältnißmäßige Verſetzung der authentiſchen Leiter um eine Quarte tiefer, woher es denn auch kommt, daß eine authentiſche Leiter mit ihrer plagaliſchen ſtets aus einerley Gattung von Quarten und Quinten beſteht, d. h. dergeſtalt nämlich, daß, wenn die erſte die Quinte in dem unteren Theile und die Quarte in dem oberen Theile hatte, die zweite (plagaliſche) umgekehrt die Quarte in dem unteren und die Quinte in dem oberen Theile hielt. Unter Quarte und Quinte wird hier natürlich verſtanden das Verhältniß von dem eigentlichen Grundtone bis zur eigentlichen Dominante der authentiſchen Leiter, welche letztere Anfangston der plagaliſchen Leiter wurde.

Wie es kam, daß ſpäter (ſeit Glarean im 16. Jahrhunderte) dieſe vier authentiſchen und vier plagaliſchen Kirchentöne wieder mit dem in jeder Hinſicht unpaſſenden und von Gregor auch im Entfernteſten nicht gewollten Namen der doriſchen, phrygiſchen, lydiſchen und mixolydiſchen Tonart belegt wurden, ſoll in der Folge bei einer andern Gelegenheit gezeigt werden; hier iſt nur noch zu bemerken, daß mit den ſonach gewonnenen acht neuen Kirchentönen, ſo viel Verwandtſchaft und Tongleichheit auch unter ihnen, ſowohl zuſammengenommen als blos zwei und zwei (einen authentiſchen und einen plagaliſchen) mit einander verglichen, herrſcht, doch, wegen der größern Verſchiedenheit der Stellung der Halbtöne, der Kreis der Stimmmodulation ſchon einen bedeutend größeren Umfang erhalten mußte, und daß, ungeachtet des mehrentheils bei ihnen auffallenden Mangels eines Subſemitoniums, welches jetzt uns zur Anerkennung einer Tonreihe als Tonart ſo ganz und gar unentbehrlich ſcheint, gleichwohl dieſelben auch ſchon Etwas von dem Charakter einer wirklichen Tonart, den Keim dazu, in ſich tragen, indem nämlich in jeder dieſer Gregorianiſchen Tonreihen nicht blos ſchon ein beſonders vorherrſchender, Alles baſirender Hauptton deutlich hervortritt, ſondern eben ſo beſtimmt auch damit bereits die verwandten Tonſtufen deutlich bezeichnet worden ſind, in welche der Geſang in den Einſchnitten übergehen konnte oder wohl gar auch übergehen mußte, und welche mit unſern Dominanten und Medianten vollkommen übereinſtimmen. Als daher in der Folge und im Laufe der Zeiten der Geſang von mehreren gleichzeitigen Stimmen oder der ſogenannte Contrapunkt in die Kirche aufgenommen (wovon wir ſpäter noch Beſtimm-

teres erfahren werden), und auf die nach Gregors Kirchentönen erfundenen Weiſen angewendet wurde, wodurch Sänger und Tonſetzer in die dringende Nothwendigkeit kamen, den Tonarten als ſolchen durch allgemeine Einführung der überleitenden Subſemitonien ihr volles Recht anzuthun, konnte es auch nicht fehlen, daß aus dem erſten und zweiten jener Töne unſer heutiges D = Moll, aus dem dritten und vierten unſer heutiges A = Moll, ja ſpäter auch wohl E = Moll, aus dem fünften und ſechsten durch die bekannte Verminderung des h in b unſer heutiges F = Dur, und aus dem ſiebenten und achten Tone unſer heutiges G = Dur; dann ferner, mit der bereits ſehr früh ſchon angewendeten Transpoſition der Kirchentöne in deren Quarte oder Quinte, unſer heutiges C = Dur, G = Moll, A = Moll; ja endlich ſogar, durch Fingirung anderer Haupttöne, d. h. durch Darſtellung einer Tonreihe von irgend welchem beliebigen Tone in der Oktave als Grundton angefangen, wozu Gregors Verfahren ebenfalls die nächſte Anleitung gab, alle unſere heutigen zwölf Dur= und zwölf Molltonarten hervorgehen mußten.

§. 14.

Fortſetzung.

Wie nun aber Sanct Gregor mit dieſen ſeinen acht ſogenannten Kirchentönen demnach etwas ganz Anderes aufgeſtellt hatte, als jene wunderlichen und mit vielfacher toniſcher Spitzfindigkeit überladenen altgriechiſchen Tonarten waren, nämlich eigentlich blos eben ſo viele (acht) Oktavengattungen einer einzigen diatoniſchen Tonart, oder — deutlicher und beſtimmter mich ausgedrückt — eben ſo viele Umgeſtaltungen ein und derſelben diatoniſchen Tonleiter durch Beginn derſelben von irgend einem ihrer eigenen Töne, was die Lage der Halbtöne veränderte; und wie die nach dieſen acht Tonreihen gebildeten verſchiedenen Sangesweiſen in ihrer Urgeſtalt einen ſo ächt und eigenthümlich chriſtlich = kirchlichen Charakter an ſich trugen, daß, was Andere auch ſchon dagegen zu ſagen verſucht haben, nicht im Entfernteſten mehr daran gedacht werden konnte, irgend eine von ihnen trage auch nur die mindeſte Spur altgriechiſcher Tonverhältniſſe und dergl. noch in ſich, — ſo mußte er, Gregor, nothwendig auch noch weiter gehen in ſeinen Verbeſſerungen, und ſofort überhaupt jenes durchaus grundloſe Syſtem der Tetrachorde, welches man zur beſtimmten Abgränzung der Tonreihen aus altgriechiſcher Muſik herüber zu holen ſchon bemüht geweſen war, aufgeben, und dagegen das von der Natur gebotene der Octaven der Muſik im Ganzen zum Grunde legen, welches Unternehmen dann auf nächſtem Wege auch führen mußte zu der Auffindung einer möglichſt eben ſo nah von der Natur gebotenen und daher einfacheren Benennung der

ſieben Töne der Octave, die ſich endlich ganz glücklich auch realiſirte in der Wahl der ſieben erſten Buchſtaben des lateiniſchen Alphabets, und zwar ſo, daß die Töne der erſten Octave mit großen (Verſal-) und die der zweiten mit kleinen Buchſtaben benannt oder bezeichnet wurden:

A B C D E F G   a b c d e f g
erſte,   zweite 8.

Früher, und namentlich von den alten Griechen, waren zu dem Zwecke gar große und zudem ſehr ſchwerfällige Wortbezeichnungen gebraucht worden, wie z. B. von den Griechen für die Töne A H c d e f g die Namen **Proslambanomenos**, **Hypate Hypaton**, **Parypate Hypaton**, **Lichanos hypaton** oder **Hypaton Diatonos**, **Hypate meson**, **Parypate meson**, **Lichanos meson** oder **Meson Diatonos**, und von den alten Lateinern für dieſelben Töne die Worte: **Adsumpta s. adquisita**, **Principalis principalium**, **Subprincipalis principalium**, **Principalium extenta**, **Principalis mediarum**, **Subprincipalis mediarum**, **Mediarum extenta**. Boethius, der römiſche Conſul, welcher am 23. October 525 (nach Andern 524 und noch nach A. 526) hingerichtet wurde, und neben mehreren anderen philoſophiſchen, aſtronomiſchen, rhetoriſchen ꝛc. Schriften, aber als lateiniſcher Commentator der mittlerweile längſt verloren gegangenen altgriechiſchen muſikaliſchen Theoretiker, auch ein Buch **de Musica** verfaßte, das nachmals zum öftern gedruckt und ausgegeben wurde, — dieſer immerhin verdiente Mann hatte zwar ſchon das äußerſt Läſtige, Schwerfällige und nicht ſelten Verwirrende ſolcher coloſſaler Namen für einen ſo einfachen, in ſeiner Erſcheinung winzigen Ton eingeſehen und gefühlt, und wollte zur Verminderung deſſelben, alſo zu einer größern Vereinfachung, auch darin beitragen; allein was ſchlug er vor, und wie weit ging ſein Einfluß in der ganzen Angelegenheit? — Er brachte 17 oder 18 verſchieden geſtaltete Buchſtaben, welche ebenfalls noch bei Weitem nicht ſo viel Bequemes an ſich hatten, daß ſie einer allgemeinen Einführung hätten werth gehalten werden können, ſondern nur dazu dienten, beim Schreiben jenes ſeines Werks dem Erfinder ſelbſt die Aufzeichnung der Tonnamen etwas leichter und zeitſparender zu machen, wie dann auch deſſen Lunge wenigſtens in Etwas zu ſchonen, da er jenes Werk, das in hohem Anſehen ſtand, behufs des Unterrichts vielleicht laut vorzuleſen hatte. Gregors jene ſieben Buchſtaben und deren Namen aber verſchafften ſich augenblicklich, und nicht etwa durch ihres Erfinders geltendes Machtgebot blos, ſondern auch um ihrer wirklich außerordentlich erleichternden und naturgemäßen Einfachheit willen, allgemeine Aufnahme, und fortan hießen die Töne, in denen der eingeführte Kirchengeſang ſich bewegte, und die nicht mehr als blos 2 Octaven erſt betrugen, wie oben bezeichnet und, vom tiefſten

Tone an gerechnet, A B C D E F etc., und wurden auch äußerlich, wenn ſie ſchriftlich genannt werden ſollten, ſo bezeichnet. *)

§. 15.

Von der Tonſchrift der älteſten Chriſten.

Uebrigens muß man, wenn gleich es ſchon oft geſchehen, nun nicht etwa glauben, daß Gregor mit dieſer neuen Benennung und Bezeichnung der Töne auch eine völlig neue Tonſchrift habe einführen wollen, und daß er wirklich zu einer ſolchen dieſelben ſieben Buchſtaben benutzt habe. Das älteſte, bis jetzt irgend woher beigebrachte und wo vorgefundene Denkmal notirten lateiniſchen Kirchengeſanges iſt das, zudem dem Gregorianiſchen Muſterexemplare vor dem Altare S. Peters (ſ. oben §. 12) zu Rom vollkommen treu nachgebildete, auf der Bibliothek zu St. Gallen aufbewahrte Antiphonar, welches einer der vom Papſt Hadrian I. an Kaiſer Karl den Großen geſandten römiſchen Sänger um das Jahr 780 dahin gebracht haben ſoll oder (beſſer) wirklich auch gebracht hat, da es an hiſtoriſchen Beweiſen hiefür nicht fehlt, und dieſes Antiphonar, dieſe treue Abſchrift alles deſſen, was Gregor der Große in und über Muſik ſelbſt niedergeſchrieben, enthält keine Notation mit jenen oder ähnlichen Buchſtaben, ſondern iſt durchgängig noch mit den vordem ſchon längſt im Gebrauch geweſenen Neumen verſehen. Auch iſt noch nirgends irgend ein anderer mit Buchſtaben notirter Coder der römiſchen Liturgie aufgefunden worden, und ſpricht zudem kein bis aus der Zeit vor dem 14. Jahrhunderte alter Schriftſteller, wie mehr oder weniger umſtändlich er ſich auch mit Muſik beſchäftigt, von jenen Buchſtaben als ſolchen, die zugleich zur wirklichen Tonkunſt angewendet worden ſeyen, was zuerſt Hofrath Kieſewetter in Wien, ſowohl durch mehrere dem Gegenſtand eigens gewidmete Abhandlungen als nachgehends auch in ſeinem Abriſſe der Geſchichte unſrer Muſik, auf die beſtimmteſte und überzeugendſte Weiſe dargethan hat.

Jene ſogenannten Neumen oder *nolae romanae*, wie die Annaliſten ſie lieber hießen, da beſonders nur die Römer oder Abendländer ſich ihrer zur Aufzeichnung der Töne bedienten, waren kleine Punkte, Häckchen, Strichelchen, Schnörkel ꝛc. in verſchiedenen Richtungen, Geſtalten und Farben, welche, über den Text geſetzt, dem Sänger durch ihre Stellung die

---

*) Wenn man gewöhnlich erzählen hört, die dritte Octave habe S. Gregor mit verdoppelten kleinen Buchſtaben darzuſtellen geſucht, alſo mit aa bb cc etc., ſo iſt dies ein Irrthum. Eine Erweiterung nach oben erhielt das Tonſyſtem, wie hier ſpäter auch insbeſondere dargethan werden wird, erſt durch Guido von Arezzo, der dann völlig analog auch jener Bezeichnungs- und Schreibweiſe ſich dafür bediente.

Tonhöhe, und durch ihre Geſtalt auch die Inflexion, das Steigen oder Fallen der Stimme, verſinnlichen ſollten. *) Es läßt ſich nicht läugnen, daß dieſe Schrift auf einer vortrefflichen Grundidee beruhete, und für das damalige Bedürfniß auch wohl ausreichte, allein nichts deſtoweniger hatte ſie den weſentlichen Mangel, daß dem Schreiber kaum möglich war, eine ſolch' feſte Ordnung und Genauigkeit darin zu treffen, daß dem Leſer (Sänger) gar kein Raum mehr geblieben wäre, hie und da ſich vielleicht um mehrere Stufen ſogar zu irren. Dem Mangel ſuchte man ſpäter zwar, im 9. oder 10. Jahrhunderte, wenigſtens in Etwas abzuhelfen, indem man eine Linie queer über die Zeile des Textes zog, und die Neumen nun in, unter und über dieſelbe ſetzte, wodurch allerdings mehr Ordnung erzielt werden konnte, ja noch ſpäter ſogar zweier Linien ſich bediente, einer rothen und einer gelben, welche zugleich als F= und C=Schlüſſel in ſoferne gewiſſermaßen angeſehen werden konnten, als das Zeichen auf der untern Linie den Ton f und das auf der obern Linie den Ton c anzeigte, und man zwiſchen dieſen beiden Linien nun in gehöriger Uebereinanderſtellung die zwiſchen f und c enthaltenen Töne (g a b) mit ihren Zeichen anbrachte, in welchem Zuſtande auch Guido von Arezzo die Neumenſchrift noch vorfand, der ſolche, wie gehörigen Orts pünktlichſt erzählt werden wird, weſentlich verbeſſerte; indeſſen war von allen dieſen Verbeſſerungen und ſcheinbaren Erweiterungen zu Gregors Zeiten, wie lange nach ihm, durch den ganzen Raum unſrer diesſeitigen Periode, noch Nichts vorhanden, und es bleibt ſomit immer eine erwieſene Thatſache, daß, eine ſo unendlich hohe Bedeutung alle ſeine Beſtrebungen in der Muſik hatten, ſolche gleichwohl auf die eigentliche Tonſchrift wenig oder gar keinen Einfluß äußerten. Gregor beſchränkte in dieſer Beziehung ſeine Thätigkeit blos auf eine Art von Sanktion des bereits Vorgefundenen, und da Alles, was er für Kirche und Muſik zurückgelaſſen, gewiſſermaßen mit dem Scheine einer heiligen Unverletzbarkeit umgeben, oder in ſolchem doch ſelbſt von den Gebildetſten unter dem Volke aus lauter religiöſer Ehrfurcht angeſehen wurde, und da der Zwang, welcher auf allen ſeinen übrigen kirchlichen Einrichtungen wie eine jede profane Betaſtung ſtreng ſtrafende Ruthe laſtete, auch was ſonſt von ihm herrührte oder doch von ihm gebilligt war, in gläubiger Nothwendigkeit mit in ſeinen Kreis zog, ſo begreifen wir leicht, wie es ſo lange dauern konnte, ehe man es wagte oder für nöthig fand, Hand an die Wegräumung einer ſolchen Dürftigkeit und Kümmerlichkeit zu legen,

---

*) Wer eine Probe von dieſer Notenſchrift einzuſehen wünſcht, nehme Martini's Storia della Musica oder auch Kieſewetters Geſchichte der europäiſch=abendländiſchen Muſik zur Hand, wo ſich dieſelbe zuerſt in ältere Choral=Noten entziffert vorfindet.

die augenſcheinlich an geſchilderter Tonſchrift mit Neumen haftete. Von wem dieſelbe urſprünglich herrührte, iſt nicht mehr bekannt und läßt ſich — ſcheint es — auch gar nicht mehr ermitteln. Jedenfalls liegt die Zeit der Erfindung in dem Jahrhunderte zwiſchen Ambroſius und Gregor, denn zur Zeit des heiligen Ambroſius pflanzten ſich alle Sangweiſen wie überhaupt alle die wenigen Theoreme, die damals in der Muſik ſchon auftauchen mochten, gleich früher, blos noch durch Tradition fort, und daß Gregor nicht etwa der erſte Erfinder dieſer Art von Tonſchrift war, ſo gern man ihn dazu auch ſchon hat machen wollen, vielmehr dieſelbe, wie manches Andre, bereits — wenn auch vielleicht noch wenig geordnet vorfand, iſt eine hiſtoriſch erwieſene Thatſache und oben auch ſchon zu wiederholten Malen ausdrücklich geſagt worden. Mag es ſeyn nnd ich möchte es faſt als eine große Wahrſcheinlichkeit annehmen, daß die hebräiſchen Tonzeichen und Accente, wie man ſie damals namentlich aus den viel geleſenen und geſungenen Pſalmen her noch kannte, die erſte Veranlaſſung zur Geſtaltung jener Neumenſchrift gaben, denn die Aehnlichkeit zwiſchen den verſchiedenen Zeichen dieſer und jenen hebräiſchen Accenten ꝛc. iſt außerordentlich groß, wenn auch wohl mehr in der Form nur als in der Bedeutung. Konnte doch leicht einmal ein gebildeter Judenchriſt auf den Gedanken kommen, auch für ſeine jetzigen religiöſen Melodien verläſſige Schriftzeichen zu erfinden, und was lag dann ihm näher als die Erinnerung an jene Zeichen, nach welchen er ſo oft früher in der Synagoge geſungen? — Stehen doch in ihrer älteſten Gattung die Neumen auch faſt eben ſo über den einzelnen Textſylben, als die Hebräer ihre Accente und Tonzeichen über und unter den Conſonanten neben den Vocalen zuzufügen pflegten, und bedeutete — was hier ebenfalls nicht überſehen werden darf — das Wort Neuma damals, außer daß es der Name des Tonzeichens an und für ſich war, auch nebenbei gerade noch das, wofür die meiſten Tonzeichen und Accente der alten Hebräer in ihren Singtexten hauptſächlich nur galten, nämlich eine Art Melisma oder melodiſche Phraſe am Schluſſe eines Verſes oder einer Textzeile, die blos auf einem Vocal, alſo nicht mit Sylbenausſpruch, ausgeführt wurde, und woher Guido dann ſpäter das Wort in abgeleitetem Sinne auch wohl für geſchriebenen Geſang überhaupt gebrauchte. Der Umſtand, daß die Neumenſchrift blos im Abendlande und vornehmlich unter den Lateinern in Gebrauch war, thut dem Werthe meiner Vermuthung nicht den mindeſten Abbruch, denn auch über den Occident hatten ſich ſchon vor Chriſti Erſcheinen auf dieſer Welt viele Juden durch Handels- und andere Verbindungen verbreitet, und aus der Apoſtelgeſchichte wiſſen wir mit vollkommenſter Beſtimmtheit, daß bereits in den allermeiſten Chriſtengemeinden zu Rom ſich ſowohl ehemalige Juden als Heiden befanden, nach der Zerſtörung

Jeruſalems aber und dem Beginne der ſelbſt bis dorthin getragenen römiſchen Herrſchaft die Auswanderungen der Juden nach dem Occidente mehrere Jahrhunderte hindurch ununterbrochen ſehr lebhaft fortbetrieben wurden.

§. 16.

Fortſetzung.

Im Orient aber muß man ſchon früher denn im Abendlande zu einer Art Tonſchrift damals gelangt ſeyn, da ſich eben deßhalb die lateiniſche Neumenſchrift niemals auch nur irgend welchen Eingang dort zu verſchaffen vermochte. Uebrigens muß dieſe erſte Tonſchrift der orientaliſchen Chriſten ſich faſt mehr noch an Mängeln und Dürftigkeiten aller Art ausgezeichnet haben denn jene gleichfalls nicht anders als höchſt armſelig erkannte Neumenſchrift, da die älteſten hieher gehörigen Codices nur einige Accente enthalten, wodurch kaum mehr als eine Art Collectengeſang oder geſangartige Leſerey bezeichnet geweſen ſeyn konnte. Aus dem fünften Jahrhunderte nämlich finden wir nicht mehr als nur 14 hübſch geformte Zeichen, die von einem gewiſſen S. Ephraem, der damals Diaconus zu Edeſſa in Syrien war, gegen Ende des vierten Jahrhunderts (um 370) eingeführt worden ſeyn ſollen, deren eigentliche Bedeutung aber längſt verloren gegangen iſt. Einige alte Geſchichtſchreiber halten dafür, daß mit dieſen Zeichen blos die Modulation der Stimme beim Abſingen der durch Tradition bekannten Textweiſen habe angedeutet werden ſollen; jedenfalls aber war auch dieſes Abſingen nichts Anderes als — wie ich mich ſo eben ausdrückte — ein geſangartiges Leſen, und daher jene Zeichenſchrift auch nur eine ſichtbare Darſtellung der Tonaccente. Später, im achten Jahrhunderte, mußte dann dieſe Art von Notation einer andern, etwas verbeſſerten, Platz machen, welche die griechiſche Kirche aus den Händen des St. Johannes Damascenus empfing, welcher, beſonders als verfolgter Eiferer für die heiligen Bilder bekannt, als Presbyter zu Jeruſalem im J. 760 ſtarb, und welche Tonſchrift dieſelbe iſt, die noch heutigen Tags in den liturgiſchen Büchern der griechiſch-katholiſchen Kirche ausſchließend gebraucht wird. Die Eigenthümlichkeit dieſer Tonſchrift iſt ſo groß, daß ſie ſich, wenigſtens ihrer Idee nach, eben ſo wohl von der Neumen- und dieſer nachgefolgten unſerer Notenſchrift, welche durch höhere und tiefere Stellung des Zeichens die Tonhöhe angiebt, als von jener Tonſchrift der alten Griechen und den Buchſtaben des S. Gregor unterſcheidet, wo wenigſtens jedes einzelne Zeichen auch einen beſtimmten Ton mit größter Genauigkeit andeutete; es ſchließt dieſelbe gleichſam einen Befehl in ſich, um wie viele Stufen der Sänger von dem Tone, den er zuletzt angegeben hat, wieder hinauf-

oder hinabſteigen ſoll oder muß, um den folgenden nöthigen Ton richtig zu treffen. Der Idee nach iſt dem zu Folge dieſe Tonſchrift jener Art von Notation ſehr ähnlich, welche der muſikaliſche Schriftſteller des 11. Jahrhunderts Herrmannus Contraktus erfand, und die, obwohl nirgends jemals eingeführt und nirgends auch mehr zu finden als in einigen durch Abt Gerberts Bemühung aufbewahrten Traktaten von Hermann ſelbſt, Guido ꝛc., blos in einer Bemerkung des Intervalles über dem Texte beſtand, in welches der Sänger treten ſollte, und die dann für die ganzen Worte ſich beſtimmter Abkürzungen bediente, als **e** für **equalis**, **s** für **semitonium**, **t** für **tonus** u. ſ. w. Daraus ließe ſich auf eine große Einfachheit jener orientaliſchen Tonſchrift ſchließen; allein dem iſt doch nicht ganz ſo, denn die Zeichen derſelben, obwohl noch bei Weitem nicht ſo zahlreich als jene der altgriechiſchen Muſik, ſind doch, theils durch die wahrlich höchſt ſonderbaren Regeln ihres Gebrauchs, theils durch Einmengung einer nicht geringen Anzahl völlig tonloſer Zeichen (**Aphona**), welche blos auf die Art des Vortrags und die Stimmbildung dabei ſich beziehen, ſo ſehr verwickelt, daß es, abgeſehen von den vielen Zweideutigkeiten, zu denen ſie offenbar Veranlaſſung geben, in der That eines ſehr gründlichen und langdauernden Unterrichts bedarf, ſie ordentlich kennen und verſtehen zu lernen. Daneben haben die Chriſten der getrennten griechiſchen Kirche, wenn auch die acht Kirchentöne S. Gregors beibehalten, doch durchaus andere und — da ſie unaufhörlich bei ihrem Gottesdienſte ſingen — auch unzählige Singweiſen als blos die Gregorianiſchen, die in der römiſch-katholiſchen Kirche bleibende Geltung ſich erwarben *). Als die Urheber und Erfinder derſelben nennt man, außer jenem Johannes Damascenus, auch Joh. Lampadarius, Manuel Chryſaphus, Joaſaph Kukuzele, Johann Kukuzele u. a.

§. 17.

Neues Aufblühen altgriechiſcher Tonelemente.

So ſehr und weit übrigens die orientaliſche Kirche in dieſer Beziehung, was die bloße Tonſchrift und einige Singweiſen betrifft, ſich auch von der abendländiſchen und überhaupt dem, was Pabſt Gregor ſolcherweiſe erfand, feſtſetzte oder auch nur durch ſtillſchweigende oder öffentliche Billigung ſanktionirte, entfernen mochte, immer blieb der Einfluß dieſes

*) Die ausführlichſte, gründlichſte und zugleich deutlichſte Beſchreibung dieſer neugriechiſchen Notation, welche auch wohl die byzantiniſche genannt wird, findet man in einer eigenen Abhandlung von Villoteau darüber, die derſelbe ſeiner großen **Description de l'Egypte** einverleibte.

großen Reformators im Fache der Muſik und des muſikaliſchen Gottesdienſtes auch auf jene Kirche und ihre Umgebungen ein ſehr weſentlicher, was ſchon daraus hervorgeht, daß eben dort nicht minder als im Abendlande das von ihm erdachte und geſtiftete Tonſyſtem mit ſeinen acht Kirchentönen angenommen, allgemein eingeführt und ſelbſt dann noch ziemlich unerſchütterlich feſtgehalten wurde, als die griechiſche Kirche ſich immer mehr und mehr von dem römiſchen Stuhle loszuſagen anfing. Die nächſte äußere Macht zu ſolch' ausgedehnter Wirkung hatte — wie ſchon früher angedeutet — Sanct Gregor vornehmlich durch den Frieden ſich errungen, den er unter den vielen damals ſtreitenden Partheien in der bereits weit ausgebreiteten chriſtlichen Kirche herzuſtellen wußte; doch lag dazu auch eine innere noch in der Sache ſelbſt, denn in der That war Alles, was Gregor für die Muſik gethan und geſchaffen, in ſeinem erſten Urſprunge und Anfange ſchon bedeutend mehr, als die in ihre wunderſamen, ja oft räthſelhaften Syſteme eingezwängten Griechen jemals kannten oder auch nur ahneten, und war damit ein ſolch' tiefer Blick in das eigentliche Weſen der Muſik gethan, als je vor der Zeit nur hätte geſchehen können, und deſſen auſſerordentliche Schärfe nothwendig auch nicht ohne die gehörige und verdiente Beachtung vorübergehen konnte. Ich will nicht behaupten, aber als eine hiſtoriſche Vermuthung darf wohl ausgeſprochen werden, daß ſelbſt der Umſtand, daß Gregor mit ſammt den Gehülfen, deren er ſich etwa bei ſeinem großen Werke bedienen mochte, ſelbſt durch das große Anſehen ſeines Vorgängers, des Boethius mit ſeinen griechiſchen Syſtemen, ſich keinen Fuß breit von dem Wege abbringen ließ, den er, als den einzig richtigen und natur- und kunſtgemäßeſten erkannt, einmal eingeſchlagen hatte, auch noch zu der allgemeinen Ueberzeugung von der Vortrefflichkeit ſeines Syſtems beitragen mußte, die unabweislich einer ſolch' ſchnellen und weiten Verbreitung vorauszugehen hatte, zumal im Orient, wo, wenn auch mehr im Stillen und bei den Eingeweiheten, Boethius noch immer einen gewiſſen Glanz der Autorität in muſikaliſchen Dingen bewahrte. Indeß war das Syſtem des S. Gregor, bei ſeiner außerordentlichen Einfachheit, vielleicht oder gewiß auch nicht ſo ſinn- und ſtoffreich für den grübelnden Verſtand, als die weitſchichtigen Theorien der griechiſchen Scholaſtiker, ſo war es in Wahrheit doch und ohne Vergleich vernünftiger, practiſch tüchtiger, dem Leben zuſagender, und in ſolches tiefer eingreifender als dieſe, und was praktiſch tüchtig ſich erweiſt, wird und muß in dieſer Welt ſtets den erfolgreichſten Sieg ſich erringen über das und Alles, was blos den denkenden Verſtand, den in Idealgebilden ſich wohlgefallenden Geiſt und die unreale Fantaſie befriedigt.

Gregors Syſtem mit ſeinen, in der fortgeſetzten Reihe von ſieben zu ſieben diatoniſchen Tonſtufen ſtets verjüngt wiederkehrenden Tönen, kurz mit ſeinen Octaven, wenn er die Tonreihen auch noch nicht ſo genannt haben mag, ſondern unter Octaven für ſich mehr noch ein bloſſes Intervall verſtehen mochte, war folgerecht, naturgetreu, faßlich, einfach und für alle melodiſche Wendung ausreichend, was mit Unbefangenheit in keinerlei Weiſe von dem altgriechiſchen Tetrachorden-Weſen geſagt werden kann. Nicht anders verhält es ſich mit den ſieben Buchſtaben, welche Gregor zur Benennung der ſieben Töne wählte: was hat, deren Einfachheit und Beſtimmtheit gegenüber, jener wunderlich zuſammengeſetzte Wortſchwall, womit die alten Griechen jeden der 18 Töne ihres ganzen Syſtems, und ohne Rückſicht zwar auf die Verwandtſchaft oder vielmehr Identität der blos um eine Octav auseinander liegenden Klänge, zu bezeichnen pflegten, für ſich? — Ja auch Gregors Tonſchrift, jene Nota romana, die wunderſamen Neumen, ſo unendlich viele Mängel und Dürftigkeiten wir ihnen zugeſtehen müſſen, — immer waren ſie für das praktiſche Muſikleben ungleich mehr werth als jene Unzahl zumal durchaus nur willkührlicher Zeichen, jene 1620 geraden, geſtürzten, ſchief gelegten, verſtümmelten oder verſchnörkelten, zeriſſenen oder verſchlungenen Buchſtaben, aus denen die alten Griechen ſich eine Tonſchrift, ihre Semeiographie, zuſammengeſetzt hatten. Ueberdem war das von S. Gregor hinterlaſſene Tonſyſtem, eben wegen ſeiner großen Einfachheit und weil es, dem natürlichſten Verhältniſſe des Klanges wie den Ergebniſſen des täglichen Lebens entlehnt, überhaupt nur erſt die allerjüngſten Anfänge eines größern und über das praktiſche Leben ſich weit ausbreitenden theoretiſchen Muſikgebäudes in ſich trug, jeder höhern Ausbildung noch fähig, wozu der altgriechiſchen Muſik, die es doch ſchon ſo bedeutend überflügelt hatte, nirgends auch nur die mindeſte Anregung oder den geringſten fruchtbaren Stoff zu bieten möglich ſeyn konnte. Wären nur einigermaßen die Verhältniſſe günſtig geweſen, und hätte Gregor, woran nicht zu zweifeln, jene Ruthe dann verbrannt, welche, an ſein Antiphonar angeheftet, jeden Fehler dagegen mit ſtrenger Strafe bedrohte, den Boden, den er ſo ſchön geebnet und fruchtbar gemacht, zu weiterer erſprießlicher Bebauung frei gegeben, — eine Muſik hätte unmittelbar aus jenem ſeinem Syſteme abgeleitet werden können und wäre unzweifelhaft auch aus demſelben abgeleitet worden ſo vollkommen in ihrem Grundſyſteme, wie wir unſere heutige erſt anzuſtaunen gewohnt ſind; allein ſo wohl, ſo gut — ſagt Kieſewetter ſo treffend in ſeinem mehrerwähnten Geſchichtsabriſſe — ſollte es der Menſchheit noch nicht werden.

§. 18.

Fortſetzung.

Man weiß, wie ſchnell, nach Gregors Abſterben, mehrere ſchwache Päpſte auf einander folgten, und wie andererſeits deren Streben weniger gerichtet war auf eine innere Befeſtigung der ihnen anvertrauten Kirche als auf möglichſte Vermehrung und Ausdehnung des äußeren Glanzes und der Macht des von ihnen eingenommenen heiligen Stuhls. Dazu kam endlich erneuerter Unfrieden in der Kirche ſelbſt, umgeben von den ſchrecklichſten Kriegen entlegener Völker. Ja der heilige Stuhl zu Rom ſelbſt ſollte von dem überſchwenglichen Anſehen wieder verlieren, das er ſich bis dahin bereits, ohne zu unterſuchen durch welche Mittel, auf ſo glänzende Weiſe errungen. Von derſelben weltlichen Macht bedroht, über welche er ſich kurz vorher noch ſo ſtolz emporgeſchwungen, mußte er bei weltlicher Macht auch Schutz jetzt ſuchen. Natürlich ſchwand damit unaufhaltſam auch im Auge des Volkes wie ſeiner nächſten Diener der Heiligen-Schein, mit dem ihn Gregor und Andere vorher ſo ruhmvoll umgeben. Die Kriege, in welche die Kirche ſelbſt mit verwickelt wurde, und die Uneinigkeit, welche unter den Kirchenobern immer lauter und lauter ſich ſo ſehr zeigte, daß des Schwerdtes Drohen nicht ſelten nur ſie erſt zum Schweigen zu bringen vermochte, lehrten die Unantaſtbarkeit päbſtlicher Anordnungen und Satzungen nicht mehr achten, und kamen allerhand Sagen unter das Volk, die nicht wohl geeignet ſeyn konnten, eine Würde aufrecht zu halten, die auch aller kräftigen Grundlage ſich in Wahrheit ſchon entblößt hatte, ſo konnte es auch nicht fehlen, daß man ſich ebenfalls von S. Gregor bald derlei Geſchichtchen erzählte, und war an ihm ſelbſt, ſo war auch nichts Heiliges jetzt mehr an ſeinen kirchlichen Einrichtungen und Erfindungen. Der Kirchengeſang ermattete oder ward er dem freien Willen des Volkes oder einzelner Kirchenobern Preis gegeben, die nicht Luſt hatten, ſich in dem auch zu unterrichten, was zu ſolcher Ordnung nöthig geweſen wäre. Die Singſchule, welche Gregor zu Rom geſtiftet hatte, beſtand zwar zu Anfang des achten Jahrhunderts noch fort, aber nur mit den beſoldeten Lehrern, nicht etwa auch mit vielen Schülern. Als Pabſt Stephan II. im J. 752 den heiligen Stuhl beſtieg, war, obſchon noch nicht anderthalb hundert Jahre ſeit dem Tode ſeines großen Erfinders verfloſſen, von Gregors gutem Syſteme nichts mehr übrig, als, außer dem Antiphonar, einige Singweiſen, die ſich hie und da noch in den Gemeinden nach dem Gehör erhalten, und die Erinnerung an jene Schule, wie überhaupt an das Mittel des Volksunterrichts im Geſange, deſſen ſich Gregor mit ſo glänzendem Erfolge zur Verbreitung aller ſeiner Einrichtungen, Geſänge, ꝛc. bedient hatte. Auch konnte er,

bei allem guten Willen, den er dazu an den Tag legte, nichts Sonderliches für die Wiederauflebung des Gregorianiſchen Syſtems und überhaupt Kirchengeſanges thun, da die mancherlei politiſchen und kriegeriſchen Bedrängniſſe, welche das Pabſtthum vorzüglich unter ſeiner Regierung, namentlich von dem Longobardenkönig Aiſtulph zu dulden hatte, all' ſein Sinnen und Handeln, Thun und Denken nach einer andern Seite hinleiteten. Zwar gab der fränkiſche König Pipin der Kleine durch kräftige Hülfeleiſtung ihm bald den Frieden, wodurch der Grund zum jetzigen Kirchenſtaate gelegt wurde, allein dann ſtarb er auch, und ſein Nachfolger Paul I. wie Stephan III. war, wenn auch nicht von gleicher Seite her, doch auf ähnliche Weiſe vollauf beſchäftigt. Erinnere ich nicht an die Kämpfe, welche vor dem heiligen Stuhle ſelbſt ausgefochten werden mußten mit den Gegenpäbſten Conſtantin und Philipp.

§. 19.

Fortſetzung.

Bei ſolchem Stand der Dinge unternahmen es dann, in der zweiten Hälfte des achten Jahrhunderts, einige, wenn auch untergeordnete, doch einſichtsvolle und gelehrte Geiſtliche, welche die Folgen des ſchrecklichen Uebels ſowohl zu ermeſſen als dieſes ſelbſt zu begreifen vermochten, auf Mittel zu denken, durch welche die Kirchenmuſik vielleicht vor einem gänzlichen Verfall bewahrt werden könnte. In ihrer Stellung als mehr gelehrte Theologen denn praktiſche Künſtler oder Volkslehrer mußten ſie dieſelben natürlich in einer möglichſt wiſſenſchaftlichen Begründung der Muſik überhaupt finden, von der ſie aus früheren Zeiten auch wohl ſchon gehört haben, aber von der ſie jetzt keine eigentliche Spur mehr erkennen mochten, was doppelt ſie eben darin den Grund ſolch' allgemeiner Nichtachtung der Wichtigkeit dieſer Kunſt vermuthen laſſen mußte. Man kann nicht ſagen, daß dieſe Meinung auf irgend einem Irrthume beruht hätte, und kann daher eben ſo wenig auch das dahin nun gerichtete Beſtreben jener Männer (an und für ſich) von irgend einer Seite ein thörichtes nennen; aber bedauern müſſen wir, daß dieſe gelehrte Herren, anſtatt den noch leicht wieder aufzufindenden und noch keineswegs völlig verödeten Pfad zu verfolgen, den an der Hand der Mutter Natur S. Gregor ſo weiſe ihnen vorgezeichnet hatte, in ihrer großen Gelehrſamkeit und eifrigen Willensthätigkeit ſich auch mehr in gelehrten Philoſophemen gefielen und jenen verhängnißvollen Boethius mit ſeinen alt-griechiſchen Syſtemen wieder hervorholten, in keiner beſſeren und glücklicheren Abſicht, als um ſo gut oder ſo übel als es gehen wollte, auf den in den letzten Zügen

athmenden Gregorianiſchen Kirchengeſang dieſelben überzutragen; ja Einer von ihnen ging ſpäterhin einmal (doch Gottlob mit dem ſchlechteſten Erfolge) ſogar ſo weit, ſich in der Aufſtellung neuer, zum Theil ſehr abſurder Tonzeichen zu verſuchen, wobei begreiflich aber die vortrefflichen Gregorianiſchen Buchſtaben ſowohl als jene durch die Kirche geheiligten und einer bedeutenden Verbeſſerung fähigen Neumen gänzlich ignorirt wurden, denn die Kenntniß oder Berückſichtigung dieſer hätte ihn nothwendig doch noch etwas Beſſeres und praktiſch Brauchbareres erfinden laſſen müſſen. Es war dies der §. 16 ſchon erwähnte Hermannus Contraktus, oder vor demſelben vielmehr bereits auch Hucbald, welchen ſehr gelehrten flandriſchen Mönch wir demnächſt noch näher kennen lernen werden. Doch das gehört, genau genommen, noch nicht hierher, und wir haben der Klagen auch für dieſe Zeit ſchon hinlänglich, als daß wir zu den zukünftigen noch zu dem Zwecke brauchten unſere Zuflucht zu nehmen.

Es verſteht ſich von ſelbſt, daß, ſollten die allerdings gut gemeinten Bemühungen der fünf oder ſechs gelehrten Herren Mönche Früchte tragen, auch die möglichſte Verbreitung der Reſultate derſelben erzielt werden mußte. Das konnte nur geſchehen durch möglichſte und wenigſtens ſprachliche Populariſirung der griechiſchen theoretiſch-muſikaliſchen Werke, und kaum hatte man daher die ſeit Jahrhunderten vergrabenen und ſchon für verloren geachteten Traktate der griechiſchen Autoren über Muſik wieder aufgefunden, ſo ward flugs auch zu der Ueberſetzung und vollſtändigſten Commentirung derſelben geſchritten. Zum Unglück fielen dieſe Unternehmungen alle in den Anfang jener Periode, wo Künſte und Wiſſenſchaften überhaupt in Europa wieder ein neues Leben gewannen, und hatte man nun wirklich dem alten Griechenland in dieſer Beziehung Vieles, ja gar Vieles zu danken, ſo glaubte man, ihm immer mehr noch danken, und alſo, im natürlichen Gefolge ſolch' ungemeſſener Vorliebe und Verehrung für alles Altgriechiſche, auch die muſikaliſche Kunſt und deren Wiſſenſchaft da ſuchen zu müſſen, wo ſolche einſt, wie man in den poetiſchen und hiſtoriſchen Verherrlichungen eines Plutarch, Homer, Plato und anderer altgriechiſcher Schriftſteller unzweifelhaft las, ſo unglaubliche Mirakel gewirkt haben ſollte. Man kann ſich denken, welche längſt verjährte Wunderlichkeiten da wieder ans Tageslicht gehoben werden mochten, und wie neuerzählte Fabeln von einem Orpheus, Arion und andern muſikaliſchen Helden des griechiſchen Alterthums eine Begeiſterung für jene Muſik hervorriefen, die nicht einmal blos durch Gelehrten-Sucht, ſondern wirklich durch den guten Willen, das in Muſik geborne Menſchengeſchlecht aufs Neue glücklich zu machen, erzeugt worden ſeyn ſoll.

§. 20.
Abermaliger Sieg des Gregorianiſchen Kirchengeſangs.

Indeſſen, wie in ſolcher Weiſe auch hundert und mehr wackere Gelehrte oder unzählige denſelben blindlings nachbetende Muſiker ſich abmüheten, die altgriechiſche, nach ihrer Meinung vortrefflichſte, am vollkommenſten ausgebildete Muſik in den chriſtlichen Tempeln und — wo möglich — auch bald in Theatern ꝛc. wieder aufleben zu machen, immer waren die widerſtrebenden Elemente des chriſtlichen Glaubens und der chriſtlichen Muſik, auf welche ſie jene Kunſt zu impfen gedachten, doch ſchon zu ſehr ausgebreitet und zu tief in dem öffentlichen Leben feſtgewurzelt, als daß ſie hätten damit irgendwie zu Stande kommen ſollen; und beſonders als der zuerſt von Pabſt Stephan II geſalbte und von Pabſt Leo III in der St. Peterskirche zu Rom mit eigener Hand gekrönte Kaiſer Carl der Große ſeit dem Jahre 803 von langanhaltenden und den furchtbarſten Kriegsanſtrengungen ausruhen und auch der Gottesdienſtordnung wie den Künſten und Wiſſenſchaften wieder mehr fördernde Aufmerkſamkeit zuwenden konnte, gewann auch der Gregorianiſche Kirchengeſang und damit das Gregorianiſche Tonſyſtem, welche Beide jener chriſtlich geſinnte Kaiſer in Rom aus dem mehr erwähnten Antiphonar ſelbſt näher kennen gelernt hatte, bald wieder die Oberhand über Beſtrebungen, die ihnen an und für ſich zwar nicht ſchaden oder einen Vorzug hätten rauben können, den die Natur ſelbſt ihnen mit ſo mächtiger Hand aufgeprägt, aber die gleichwohl ſo viel unabweislich wirken mußten, daß die nöthige Fortbildung der zur Zeit eines Gregor in ein ſo gutes, ebenes und vielverſprechendes Geleis gebrachten neuen Muſik um nicht weniger denn mehrere Jahrhunderte aufgehalten oder verzögert wurde. Kaiſer Carl der Große, deſſen Reich nicht allein über ziemlich den ganzen Occident reichte, ſondern dem auch der Orient, wenn auch nicht unmittelbar, gehorchte, und der mächtig ergriffen einſt wurde von dem Geſange in jenen weiten St. Petrus geweihten Hallen, drang zuerſt wieder darauf, daß in den Kirchen an dem Gregorianiſchen Kirchengeſange feſtgehalten werden möchte, und da bis dahin die Muſik faſt nur ein ausſchließliches Eigenthum der Kirche geweſen war, ſo mußte bald auch, was von ihr in's Volk und in die volksthümlichen Schauſpiele übergegangen war, ſich nach dem richten, was aus jenem Geſange unverhinderlich hervorging und damit identificirt erſchien, nämlich nach dem Gregorianiſchen Tonſyſteme überhaupt. Dazu kamen die Singſchulen in Rom wieder auf, und viel leichter, begreiflicher wieder geworden erhoben nicht minder die allgemeinen Volksſchulen den Muſikunterricht wieder zu einem ihnen integrirenden Theile, wozu Gregor ihn ſchon gemacht, aber als wel-

cher er ebenfalls in den letzten Jahrhunderten ſchon ganz vernachläſſigt worden war. Der Vorgang in Rom und überhaupt Italien fand dann, und zwar mehr oder weniger auf Kaiſer Carls Geheiß, auch in Deutſchland ſchnelle Nachahmung, in ſo wenig ſtreng und vollkommen reiner Gregorianiſcher Richtung das Alles im Ganzen noch geſchehen mochte, denn mit einem Male oder auch nur je wieder das in ſeiner vollkommenſten Reinheit herzuſtellen, in welches durch jahrhundertlange und zwar die eifrigſten Bemühungen ſo unendlich viel Fremdes nothwendig eingedrungen ſeyn mußte, ſcheint, wie überall, ſo auch in der Kunſt unmöglich, die ihrem ganzen Weſen nach ſo wenig Subſtanzielles an ſich trägt, zumal in einer Zeit, wo dieſelbe noch immer im bloßen Werden, noch immer auf einem Boden ſich befindet, dem, um das Wachsthum nicht zu hindern, noch alle Feſtigkeit abgehen mußte.

§. 21.

Erſte Anfänge einer Art Harmonie.

Doch laſſen wir uns das auch nicht zu ſehr betrüben, denn in dieſer abweichenden Richtung eben, welche die Muſik nunmehr zu nehmen anfing, ſowohl von der eigentlich neuen, der von Ambroſius, insbeſondere aber Gregor dem Gr. gegründeten, als von der, und hier in einem bei Weitem entfernteren Maaße zwar, altgriechiſchen Tonkunſt, — in dieſer abweichenden Richtung eben lag auch der erſte Keim, der erſte Grund zur Erfindung und Emporbringung einer Art von Harmonie, dieſes gleich weſentlich großen Halbtheils einer vollendeten muſikaliſchen Kunſt, als die Melodie oder der blos einſtimmige Geſang, in deſſen engen Kreis bisher die geſammte Muſik der chriſtlichen Kirche und ihres Volkes eingezwängt geblieben war. Allerdings — ſo unendlich Viel einige einflußreiche Männer, durch das Beiſpiel Leo's und Carls des Gr. aufgemuntert, damals für die möglichſt reine Wiederherſtellung des Gregorianiſchen Kirchengeſangs und Tonſyſtems überhaupt thun mochten — faſt das ganze Zeitalter des neunten Jahrhunderts litt an einer Muſik, welche durchaus nicht mehr jene neue, aber eben ſo wenig und noch weniger auch die altgriechiſche Muſik war, allein dieſe abweichende Richtung der ſich mächtig durcharbeitenden und durch angegebene Verbreitung nunmehr auch zu einer wahrhaft europäiſch-abendländiſchen ſchon gewordenen Muſik von jener aller alten Völker gerade ſollte nicht nur der erſte Grund der Erfindung einer Art Harmonie, ſondern auch dann erſt recht bedeutend, fühlbar und große Entwickelungen vorbereitend werden, als in ihr dieſe Erfindung, der ſogenannte Contrapunkt, d. h. der Geſang mehrerer zugleich in verſchiedenen Intervallen tönender Stimmen, wirklich allgemeiner eingeführt wurde, denn nun gerade trat auch das hindernde Element der aufgedrungenen

griechiſchen Theorien deſto empfindlicher und deutlicher hervor, und mußte durch ſich ſelbſt daſſelbe die nächſte Veranlaſſung zu ſeiner allmählig gänzlichen Entfernung geben.

Freilich wollen wir unter Harmonie kurzweg hier ſchon das verſtehen, als was wir heutzutage dieſelbe gewöhnlich aufzufaſſen pflegen, als ein auf gewiſſen Regeln und Normen beruhendes Syſtem der gleichzeitigen Verbindung der Töne in möglichſt größter Ausdehnung, ſo reicht unſere harmoniſche Muſik noch keineswegs hinauf bis in das neunte, ſondern kaum — wie die Geſchichte ſpäter darthun wird — bis in den Anfang des 13ten Jahrhunderts, und iſt alſo eine noch erſtaunlich viel jüngere Kunſt; allein keinen ſolchen umfaſſenden und ſpäter ſich auch erſt aus der Vollendung der Sache ſelbſt ſich ergebenen Begriff dürfen wir dem Worte hier ſchon unterlegen, wo nur an allererſte Verſuche und zwar an Verſuche, blos wohllautende Töne (Conſonanzen) mit einander zu verbinden, noch gedacht werden darf, und dieſe Verſuche hatten in der That in jener Zeit ſchon ſtatt, wie gleich im Anfang des folgenden Capitels bewieſen werden ſoll, und ſo oft ſie auch, da man bei ſolcher Neuerung wiederum glaubte, den ſcheinbar ausgebildeten geſetzgebenden theoretiſchen Schriftſtellern der alten Griechen mehr noch denn dem geſunden Gehöre folgen zu müſſen, mißlungen ſeyn mögen. So unterſtand man ſich z. B. von allen Intervallen nur die am reinſten und vollkommenſten conſonirende Quarte, Quinte und Octave anzuwenden, und wagte nicht, die doch ſo ſchön und herrlich vermittelnd klingenden Terzen und Sexten, wie das Ohr auch dafür ſprechen mochte, in der Harmonie anzuwenden, ja verſchrie ſie als völlig unbrauchbar, — warum? — weil ſie die Herren griechiſchen Scholaſtiker auch ſchon als unharmoniſche Diſſonanzen verworfen hatten. Daß es dann wieder ganze nnd mehrere Jahrhunderte dauerte, ehe der rechte Weg gefunden ward, ehe die Accorde, welche nicht nur einzeln, ſondern auch im Zuſammenhange mit den folgenden eine angenehme Wirkung erzeugen, ausgemittelt waren; ehe man es wagte, wirkliche Diſſonanzen mit guter Wirkung einzumengen, indem man das Mittel ausfindig machte, das durch die Diſſonanz beunruhigte Gemüth durch deren ſogenannte Auflöſung wieder zn befriedigen, endlich ſelbſt die härteren Diſſonanzen durch Vorbereitung dem Gehöre empfänglich, bei erfolgender Auflöſung ſogar angenehm zu machen; ehe man zu dieſem Allem gelangte, — kurz daß Jahrhunderte dann noch verfloſſen und von da an verfließen konnten, ehe man eine Harmonie wenigſtens in Etwas nach unſeren jetzigen Begriffen davon ausbildete, — eine ſcheinbare Langſamkeit des Fortſchreitens, wie wir ſie faſt in keiner andern Kunſt oder Wiſſenſchaft wahrzunehmen vermeinen — begreift jeder Verſtändige leicht, wer nur zu erwägen ſich die Mühe nimmt, daß dieſe durchaus neue, früher noch

nirgends geahnte Kunſt aller der Vorbilder und Anreger entbehrte, deren die Schweſterkünſte theils in der belebenden Natur, theils in den überlieferten Werken des Alterthums, ſeinen Antiken, Gebäuden, Monumenten, Statuen ꝛc., ſich zu erfreuen hatten, daß ſie, wie keine andere Kunſt oder Wiſſenſchaft, und unter immer fort und fort ſtörenden Einwirkungen zwar, ſich ganz und allein nur aus ſich ſelbſt herauszubilden hatte, und daß Nichts vorhanden war, was nur irgend auch von Außen her ihre raſchere und emſigere Entwickelung hätte fördern können, wie dies bei jeder anderen Kunſt um ihres ungleich größeren Materialismus willen der Fall iſt. Ja dies und nur dies in Erwägung gezogen, müſſen wir, ſtatt das anſcheinend zu langſame Fortſchreiten der Kunſt der Harmonie in ihren erſten Epochen zu beklagen, uns vielmehr noch wundern über den ſchnellen Aufſchwung, den dieſe Kunſt ſofort nahm, als es ihr nur einigermaßen gelungen war, ſich von ihren helleniſirenden Hofmeiſtern in Etwas wenigſtens zu emancipiren, und als es ihr gelungen war, durch die außerordentlichen Wirkungen, welche ſie hervorbrachte, auch nur in Etwas das Volk von ihrer unabweislichen Nothwendigkeit zu überzeugen.

§. 22.

Fortſetzung.

Eine zu jener Zeit vollkommen neue Erfindung war die Kunſt der Harmonie aber eben ſo gut, als ſie, ſollte jemals die chriſtliche Muſik zu der Kraft, ſolche himmelgleiche Wunderwerke zu geſtalten, gelangen, wie wir heute und ſeit Jahrhunderten ſchon in und von ihr bewundern, derſelben durchaus nothwendig, weſentlich, unentbehrlich erſcheint.

Ich weiß wohl, es iſt ſchon vielfach darüber geſtritten worden, ob auch die Griechen bereits eine Harmonie (d. h. den gleichzeitigen Gebrauch mehrerer in verſchiedenen Intervallen tönender Stimmen) gekannt hätten oder nicht, und die Frage dürfte — wollten wir die Abſtimmungen alle zählen — wohl eben ſo viele Male mit Ja als mit Nein beantwortet worden ſeyn; allein was die Anhänger und Verfechter der erſtern Meinung auch für Gründe für dieſe vorbringen mögen, immer können ſie nur bei dem Worte ſtehen bleiben und nicht auch zur Sache übergehen wollen, denn das Wort — allerdings! — kannten auch die Griechen ſchon, aber ſie hatten noch keine Harmonie in angegebenem Sinne, ſondern bei ihnen war Harmonie und Melodie ziemlich einerley, von ziemlich gleicher Bedeutung, denn unter Harmonie verſtanden ſie Nichts, als eine Folge einzelner Töne nach ihrer Tonleiter, und unter Melodie dann eine Folge dieſer harmoniſchen Töne nach beſtimmten Regeln des Rhythmus, alſo unter Beiden eben das, was wir zuſammen genommen ſchon in dem Worte Melodie begreifen.

Was iſt Melodie? jede rhythmiſch wohl geordnete Reihe verſchiedener Töne einer Tonart; unter Harmonie aber verſtehen wir, auch in ihren allererſten Anfängen, die Zuſammenfügung mehrerer ſolcher Reihen von melodiſchen Tönen zu gleichzeitigem wohlgefälligem Wirken; und eine ſolche Zuſammenfügung, eine ſolche Uebereinanderſtellung mehrerer Töne zu gleichzeitigem und wohlgefälligem Erſcheinen kannten die Griechen eben ſo wenig, als die ſich eine neue Muſik ſchaffenden erſten Chriſten bis an das Ende des neunten Jahrhunderts, und ſo gewiß, als nachgehends dieſelbe auch ein ausſchließliches Eigenthum nur unſrer Muſik blieb und wahrſcheinlich auch noch länger bleiben wird, außer die ganze Muſik nähme noch eine Wanderung vor in ihr bis jetzt unbekannte Völker, wie ſich, bei der ſtets zunehmenden Ausdehnung der europäiſchen Herrſchaft auch über die fremden Welttheile und bei der ſtets zunehmenden Verbreitung der chriſtlichen Religion über dieſelben, nicht ohne Wahrſcheinlichkeit hoffen und erwarten läßt.

Daher (aus dieſem Mangel an aller eigentlichen Harmonie und ſteten Feſthalten an blos melodiſchen Tonfolgen) läßt ſich auch erklären, wie die Griechen, abgeſehen von dem falſchen arithmetiſchen Verhältniſſe, in welchem ihre Mathematiker dieſe Intervalle zu ermeſſen pflegten, auf den Gedanken kommen konnten, die Terzen und Sexten für Diſſonanzen zu halten, denn in melodiſcher Tonfolge mochten und konnten dieſelben ihnen freilich nicht ſo rein und angenehm klingen als Quarte, Quinte und Octav, während wir in der harmoniſchen Ausübung eben ſo vortheilhafte Wirkungen auch an jenen Intervallen, namentlich wenn ſie zwiſchen die letztern vollkommenen Conſonanzen treten, bemerken.

Aber auch weſentlich gehört die Harmonie unſrer und nur unſrer Muſik an, ſo ſehr, daß wir, unter Harmonien groß geworden, kaum uns eine andre Muſik, welche dieſes großen Mittels der großartigſten Wirkungen entbehrt, zu denken vermögen. Alle alten Völker hatten keine ſolche Harmonie, und die Nichteuropäer oder nicht von Europäern Gebildeten in den Ländern Aſiens, Afrika's und Amerika's entbehren dieſelben auch heute noch. Es iſt das zu bewundern, da es unter dieſen Völkern doch viele giebt, die an ſonſtiger Civiliſation den europäiſchen kaum nachſtehen und die auch nicht allein im Beſitze einer recht ſinnreich ausgebildeten muſikaliſchen Theorie ſich befinden, ſondern die Muſik ſogar aufs leidenſchaftlichſte, leidenſchaftlicher als mancher Europäer, lieben; gleichwohl iſt es ſo und von welcher Seite wir die Sache anſehen, immer erſcheint die Harmonie (nach unſrem Sinne) nur als ein ausſchließliches Eigenthum der damit bevorzugten europäiſch-abendländiſchen Muſik, und muß von dieſer aber um ſo weniger auch zu trennen ſeyn, als ihr ganzes Syſtem, ſo wie es nunmehr

ward und jetzt iſt, blos aus der Harmonie hervorging, wie ſich auf das Vorhandenſeyn dieſer als ſeiner erſten Bedingung ſtützt, denn durch die Geſtaltungen der Harmonie eben und deren Möglichkeit wurden wir nachgehends auch gezwungen, nicht allein neue, ausgleichende Meſſungen unter den einzelnen Intervallen vorzunehmen, ſondern auch neue Tonarten, Tongeſchlechte, Tonleitern u. dgl. zu bilden, durch welche ſolche Beſtimmtheit der melodiſchen Tonbewegung erzielt werden konnte, daß dieſe ſelbſt einer harmoniſchen Verbindung fähig wurde. Auch die vielen und mancherlei Inſtrumente, dieſer Stolz und die Zierde unſrer Muſik, verdanken ihren Urſprung, ihre Vervollkommnung und Veredlung meiſt nur der Harmonie und deren weiterer Ausbildung. So iſt dieſe ein immer nothwendigeres Eigenthum, ja gewiſſermaßen der Grund und Boden der heutigen europäiſch-abendländiſchen Muſik ſo ſehr geworden, daß alle Geſtalten, welche dieſelbe zur Beſchauung aufſtellt, bis in ihren erſten Urſprung verfolgt, nur allein in jenem Boden wurzeln, und wer eine vollſtändige Geſchichte unſrer heutigen Muſik ſchreiben wollte, dreiſt auch nur von dem Augenblicke der Erfindung der Harmonie anzufangen brauchte, doch von da nothwendig auch anfangen müßte. Solche vollſtändige Geſchichte iſt bekanntlich aber nicht unſere Aufgabe hier, ſondern wir wollen nur eine Ueberſicht der Hauptereigniſſe mit ihren Urſachen liefern bis dahin, wo unſere ſpecielle Aufgabe ihre erſten Nummern ausſteckt.

Zweites Kapitel.

Erſtes Aufblühen und Einführung einer Art von Harmonie bis zur Erfindung der Note oder des wirklichen Menſuralgeſanges.

Zeitraum: X – XII. Jahrhundert.

§. 23.

Aelteſte Monumente der Harmonie. Hucbald und ſein Organum.

Am Schluſſe des vorhergehenden Kapitels ſuchten wir, neben der Nothwendigkeit dieſer Erfindung, vornehmlich auch den Grund darzuthun, wie aus der abweichenden Richtung eben, welche im neunten Jahrhunderte die Muſik ſowohl von dem Gregorianiſchen Syſteme als von den verſuchsweiſe demſelben wieder aufgeimpften altgriechiſchen Theorien zu nehmen anfing, und nur aus dieſem Umſtande die Idee einer Art harmoni-

ſchen Verbindung der Töne entſtehen konnte. Das von Gregor d. Gr. aufgeſtellte Tonſyſtem nämlich machte in ſeiner Reinheit den blos einſtimmigen Geſang, die Melodie, zu einer ihrer erſten und grundweſentlichſten Bedingung, und hätte man nun an dieſer Reinheit feſthalten wollen, ſo wäre ja niemals auch nur eine Idee an die eigentliche Harmonie möglich geweſen. Eben ſo ſchloß die altgriechiſche Muſik — gezeigter Maaßen — nicht weniger alles eigentliche und nach unſern Begriffen ſogenannte harmoniſche Element von ſich aus, ſo daß ein noch längeres und feſtes Beharren auf ihren Grundprinzipien ebenfalls die Entſtehung der unſerer Muſik doch ſo nothwendigen Harmonie noch um eben ſo lange hinausgeſchoben haben würde. Stillſtand aber kennt die Natur in keiner, irgend welcher ihrer Richtungen. Wie überall ſich hier Leben und Bewegung äußert, ſo ſtrebt auch der menſchliche Geiſt ſtets vorwärts und fort, welches Reich ſeines Wirkens, Forſchens und Erzeugens, er ſich auch abgeſteckt hat. Kaum ſich freigemacht von allem und jedwedem Zwange irgend eines vorhergehenden Syſtems, verſuchte man auch am Schluſſe des neunten Jahrhunderts ſchon, was noch niemals vorher da geweſen war, und in keiner andern Muſik als der unſrigen, aller Feſſeln entledigten, jemals nachgekommen iſt, nämlich zwei oder mehrere Stimmen zu gleicher Zeit neben einander ſingen oder ſpielen zu laſſen, und das zehnte Jahrhundert dann empfing dieſe neue Kunſt als einen reichhaltigen Stoff, als eine köſtliche Gabe zu immer freierer Benutzung, Ausdehnung und Einführung.

Der Erſte, von welchem wir jetzt noch mit Beſtimmtheit wiſſen, daß er ſich in dieſer Hinſicht um die Muſik beſonders verdient gemacht, und der allein uns auch noch wenigſtens einige Monumente der harmoniſchen Kunſt aus jenem ihrem erſten Jugendleben, das wir als die erſten heitern Frühlingstage aller eigentlichen freien Tonkunſt bezeichnen könnten, zurückgelaſſen hat, war der ſchon früher einmal beiläufig erwähnte Hucbald (**Hucbaldus**) oder Hugbald, auch Hubald, Uchubald und Ubald, wie einige Andere ſchreiben. Dieſer gelehrte Mönch zu St. Amand in Flandern (geb. um 840, in ſeinem Orden auch **Monachus Elnonensis** genannt, und geſtorben am 21. Oktober 930) brachte faſt ſein ganzes langes Leben in ununterbrochen ſehr thätiger Bearbeitung der muſikaliſchen Theorie zu, und ſchrieb, außer Anderm, auch mehrere Abhandlungen darüber, von denen aber nur noch eine, „**de harmonica institutione**“, ihm mit Beſtimmtheit zugetheilt werden kann. Doch thut das der Geſchichte gar keinen Abbruch, da wir das für dieſe wichtigſte Werk ſeiner Feder, „**Musica enchiriadis**“, wie die Scholien dazu, „**Scholia Enchiriadis de arte musica**“, noch vollkommen beſitzen. Jenes erſte beſteht aus 19

Capiteln, und dieſes zweite iſt in Fragen und Antworten abgetheilt, alſo eine Art Catechismus, der ſich über den Inhalt des erſten Werkes erläuternd verbreitet. Daß er urſprünglich dem griechiſchen Syſteme, wie die meiſten ſeiner Zeitgenoſſen, ſehr zugethan war und daſſelbe ebenfalls auf die neue Muſik ſo viel als nur immer möglich angewendet wiſſen wollte, kann nicht auffallen, da ſein Lehrer, Milo, ein eifriger Vertheidiger des alten Hellenismus war, und in keiner andern Weiſe Muſik lehrte. Doch erzählt man noch heute mancherlei Anecdoten von der Oppoſition, welche er bald jenem, der zugleich ſein Großvater war, leiſtete, worüber entrüſtet dieſer ihn auch einmal als einen „leichtſinnigen, ſtrafwürdigen Neuerer, mit einem Philoſophendünkel in dem Kopf“ aus ſeiner Schule gewieſen haben ſoll.

Demnach in griechiſchen Theorien aufgewachſen und ſtark geworden, kannte Hucbald auch nur drei Intervalle, welche dem Ohre angemeſſen erklingen können, alſo nur drei Conſonanzen, nämlich die Quarte, Quinte und Octav. Von einer Verbindung ſonſtiger Intervalle noch, als Terzen, Sexten, Septimen oder gar Secunden, war keine Rede. Als anerkannte Diſſonanzen waren dieſe Intervalle auch gänzlich noch aus aller Muſik verbannt. Durch Verbindung jener drei Conſonanzen nun, oder auch nur zweier davon, d. h. durch Verbindung zweier oder mehrerer Stimmen, deren Töne ſich wie Quarten oder Quinten oder Octaven zu einander verhielten, hatte man ſchon vor ihm verſucht, eine Art von Accord, die eigentliche und erſte harmoniſche Subſtanz, zu bilden. Um der Annehmlichkeit willen, welche ein ſolcher Zuſammenklang dem Ohre gewährte, nannte man denſelben Symphonia. Hucbald aber wollte durch Fortſetzung ſolcher ſymphoniſcher Klänge auch mehr Dauer und Abwechſelung in jene angenehme Empfindungen bringen, und dazu war nöthig, daß er in ſolcher Fortſetzung bald Quinten und Octaven, bald auch Quarten und Quinten oder Octaven mit einander abwechſeln ließ, ſonſt wäre ja Monotonie in der Symphonie entſtanden. Es kann ſeyn, wie auch ſchon Kieſewetter in ſeinem mehrangeführten Werke bemerkt, daß der griechiſch-muſikaliſch erzogene Hucbald, bei den unverkennbar höheren Ahnungen, welche von dem Weſen und den Wirkungen der Tonkunſt ihn belebten, glaubte, daß auch die Griechen ſolche fortgeſetzte Symphonienſätze mit ihren Conſonanzen gebildet, aber nur in ihren einzig übrig gebliebenen theoretiſchen Werken Nichts davon bemerkt hätten, da ſolches ſich ſchon von ſelbſt aus dem Begriffe eines Intervalles, und zumal einer Conſonanz zu ergeben ſchien. Wie er indeſſen auch auf den Gedanken eines ſolchen fortgeſetzten harmoniſchen (erſt nur zweiſtimmigen) Geſanges gekommen ſeyn mag, er machte den Verſuch damit; dieſer glückte in ſeiner Art ihm,

fand Beifall, Nachahmung, kurz alles das, was eine ſchöne Idee mit ihrer eben ſo glücklichen Ausführung im Gefolge zu haben pflegt, und Hucbald belegte den Geſang nun zuerſt mit dem alten Namen **Diaphonia** (verſchiedene Stimme, **Dis-Cantus**) oder **Symphonia** (Zuſammenklang, Verein mehrerer verſchiedener Stimmen), dann aber, wie ſeine Kunſt nach und nach ſich immer ſelbſtſtändiger, eigenthümlicher und gewiſſermaßen regelfeſter geſtaltete, mit dem von ihm dazu ganz neu gebildeten Namen **Organum**, unter welchem dieſe Art von Harmonie (**sit venia verbo**) dann auch fortwährend ſich in der muſikaliſchen Literatur repräſentirte.

§. 24.

Fortſetzung.

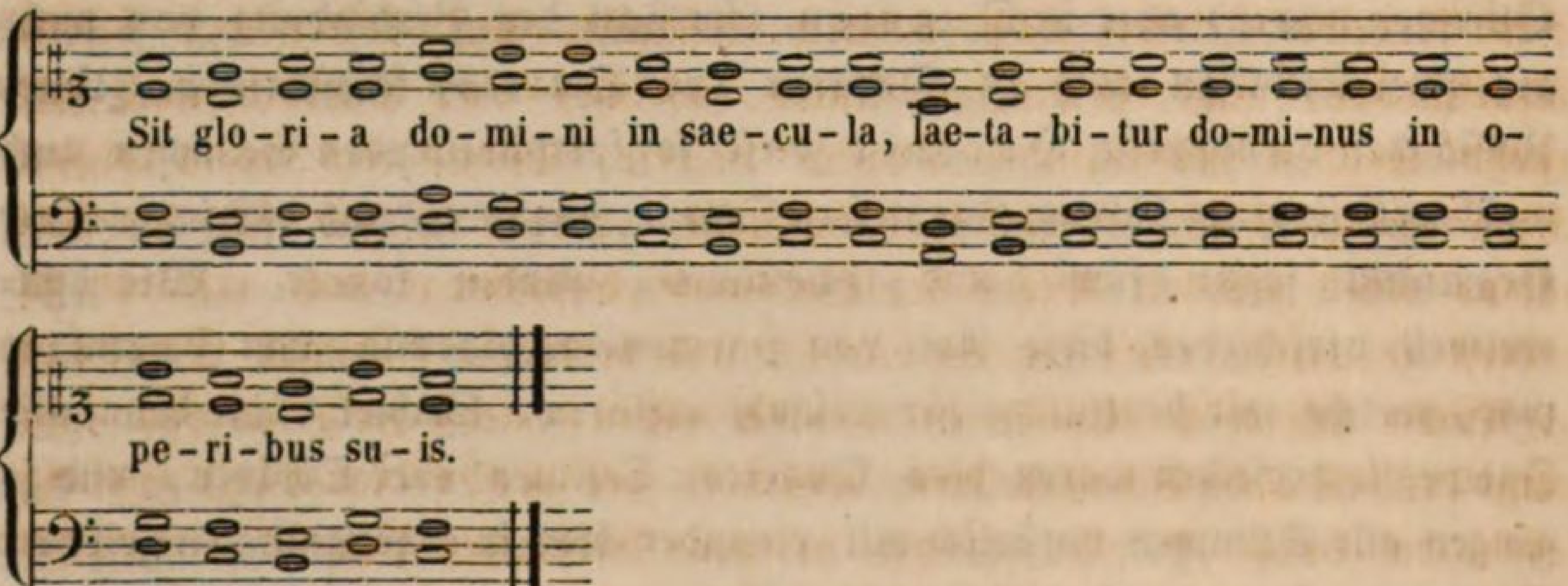
Solcher **Organa** oder Arten der Verbindung mehrerer Stimmen in jenen (conſonirenden) Intervallen hatte oder vielmehr ordnete und bildete Hucbald nun zwei, die ſich durch ganz beſtimmte Regeln recht wohl von einander unterſcheiden laſſen.

Das erſte **Organum** beſtand in der Verbindung von zwei oder auch mehreren Stimmen, welche mit der gegebenen Principalſtimme, dem ſogenannten **Cantus firmus**, oder auch der eigentlichen Melodie, entweder in Quinten (auch Quinten und Octaven, im Fall es mehrere Stimmen waren) oder in Quarten (im Fall der Verbindung von mehr als zwei Stimmen auch in Quarten und Octaven) fortſchritten. Unter Umſtänden verdoppelte Hucbald dieſe ſo fortſchreitenden Stimmen auch wohl noch in einer höhern oder tiefern Octave, wodurch dann das ſogenannte **Organum** ſogar fünf- und ſechsſtimmig werden konnte. Wie himmelweit verſchieden dieſe Art von Harmonieverbindung von derjenigen war, welche wir heutzutage für erlaubt erklären, leuchtet ein, denn alle Intervalle derſelben waren blos Quarten, Quinten oder Octaven, und ſo gingen alle Stimmen natürlich mit einander blos in ſogenannter gerader Bewegung fort, durch welche nichts Anders als die jetzt ſo ſehr verpönten reinen Quinten und Octaven entſtehen konnte; und dennoch nannten Hucbald und ſein Zeitalter dieſes einen ſehr angenehmen Geſang', ein ſehr angenehmes Zuſammenklingen. **Videbis** — ſagt der ehrwürdige Mann in ſeinem im vorhergehenden Paragraphen angeführten Werke „**Musica enchiriadis**“ — **nasci suavem ex hac sonorum commixtione concentum**: du wirſt ſehen, daß ein gar angenehmes Zuſammenklingen aus dieſer Miſchung der Töne entſteht. Heute möchte Niemand ſolche Behauptung mehr machen.

Das zweite, begreiflich ſpäter erdachte oder verſuchte, jener beiden **Organorum** beſtand darin, daß Hucbald zur möglichſt noch größeren

Vermehrung des unterhaltenden Wechſels zwiſchen den Conſonanzen (Quarte, Quinte oder Octav), welche er *über* eine gegebene Prinzipalſtimme ſetzte, auch wohl noch andere, nicht conſonirende Intervalle, als Secunden und (von ihm ebenfalls nach griechiſcher Theorie für nicht conſonirend gehaltene) Terzen, und zwar bald in freier, bald in ſtufenweiſer Folge, bald in gerader, bald in ſchräger, ſelten in einer wirklichen Gegen-Bewegung anbrachte, freilich immer wieder auf eine Weiſe, die nach unſeren Begriffen ein geſundes muſikaliſches Ohr eben ſo wenig als die Theorie und das Geſetz der harmoniſchen Compoſition erlauben würde.

Wer des Fürſtabts *Gerbert* Werk „**Scriptores eccles. de Musica**" beſitzt, findet in dem erſten Bande deſſelben jenen mehrerwähnten Hucbald'ſchen Tractat „**Musica enchiriadis**", und kann darin Proben ſolcher **Organorum** oder älteſten Harmonieverbindungen einſehen, die theilweiſe auch an einigen andern Orten ſchon, z. B. in meinem „Univerſallexikon der Tonkunſt" (Art. Hucbald), von *Kieſewetter* in ſeinem Geſchichtsabriſſe ꝛc. mitgetheilt wurden. Die Tonſchrift iſt dieſelbe, von welcher im erſten Kapitel dieſes Buchs bereits die Rede war, da bis zur Erfindung der Note gar keine andere Schrift in Gebrauch kam. In unſere jetzige Noten überſetzt würde eins jener Beiſpiele klingen:



Man ſieht aus dem Beiſpiele, daß das auch bei den Griechen ſchon beſonders beliebte Intervall **Diatesſaron**, nämlich die Quarte, das am meiſten von *Hucbald* bevorzugte und überhaupt in der damaligen Harmonie vorherrſchende war: ein Intervall, welches wir heute in ſolcher Zuſammenſtellung kaum noch anzuhören vermögen.

§. 25.

Fortſetzung.

Indem ich dieſe eben gemachten Mittheilungen für die älteſten Denkmäler eigentlicher muſikaliſcher Harmonie erkläre, kann ich jedoch

nicht zu erinnern vergeſſen, daß Viele ſchon der Meinung waren, das Verfahren, mehrere Stimmen zugleich mit einander im Geſange zu verbinden, wie es Hucbald in ſeinen Werken beſchrieben, ſey bereits vor demſelben, in einer noch frühern Zeit, bekannt und im Gebrauche geweſen. Die erſte Veranlaſſung zu dieſer Anſicht gab der Umſtand, daß Hucbald in ſeiner mehrerwähnten Schrift, nachdem er die Beſchreibung von ſeiner Erfindung gegeben, in der Mehrzahl von ſich ſpricht und z.B. ſagt: „Wir ſind gewöhnt, dieſes ꝛc. Verfahren oder die Regel deſſelben **Organum** zu nennen.“ Nach dem „wir“ und dem „gewohnt ſeyn“ nun ſchloß man, anſcheinlich auch ganz richtig, daß Mehrere und zwar längſt ſchon jenes Verfahren gekannt haben müßten. Indeſſen iſt es ja auch heute noch eine ganz allgemeine Sache, daß Schriftſteller, beſonders die Didaktiker, wohl in der Mehrzahl durch „wir“, „uns“ ꝛc. von ſich reden, als repräſentirten ſie die geſammte gegenwärtige Welt oder doch ihren nächſten Kreis derſelben; und was das gewöhnt ſeyn dann anbetrifft, ſo konnte Hucbald allerdings ſich wohl ſchon von dem erſten Augenblicke des Erfundes ſelbſt an, der nothwendig der öffentlichen Beſchreibung deſſelben lange vorausging, daran gewöhnt haben, ſein Verfahren und die nachgehends darüber aufgeſtellte Regel ein **Organum** zu nennen. Dieſe Deutung der Hucbald'ſchen Redeweiſe wird auch dadurch beſtätigt, daß keiner der ältern Schriftſteller, nicht ein einziger Autor, welcher vor Hucbald auch nur irgend welchen muſikaliſchen Tractat lieferte, Etwas von einem ſolchen **Organum** erwähnt. Gleichwohl hat man zweitens ſich für die Annahme eines höheren Alters der Harmonie-Erfindung auch erklären zu müſſen geglaubt, weil der ehrwürdige und verdiente Fürſtabt Gerbert in ſeinem Werke **de Cantu et musica sacra**, nebſt noch andern achtungswerthen alten Schriftſtellern, verſichert, der mehrſtimmige Geſang ſey ſchon durch P. Vitalian in der Päbſtlichen Capelle eingeführt worden, und dieſer P. Vitalian habe nach der Mitte des ſiebenten Jahrhunderts regiert. Letzterer Angabe *) kann nun freilich eben ſo wenig widerſprochen werden, als dem Rufe eines eifrigen Förderers der heiligen Muſik, welchen dieſer Kirchenvater bis auf die ſpäteſte Nachwelt getragen hat; allein jedenfalls findet hier doch eine Verwechslung ſtatt, die wahrſcheinlich nur auf dem Mißverſtändniß eines einzigen Wortes, nämlich des Wortes **Organum**, beruht, was auch ſchon

---

*) Pabſt Vitalian, Sohn des Anaſtaſius, aus Segni (Campanien) gebürtig, war Nachfolger des Papſtes Eugen, und regierte von 655 bis 671 (n. A. 673), wo er ſtarb.

Kieſewetter in ſeinem Geſchichtsabriſſe und Forkel in ſeinem bekannten großen, leider nicht vollendeten hiſtoriſchen Werke zur Genüge dargethan haben. Seit der Zeit jenes Pabſtes — ſagen die Vertheidiger bemerkter Anſicht — ſeyen, nach dem Zeugniſſe vieler Schriftſteller, in der apoſtoliſchen Capelle Sängerknaben unter dem Namen **Pueri symphoniaci** unterhalten worden, das Prädicat ſymphoniſch aber habe denſelben gewiß nur wegen ihres mehrſtimmigen Geſanges beigelegt werden können, und dieſer mehrſtimmige Geſang habe in der That auch den Namen **Organum** oder **ars organandi** geführt, ſo wie ohne Zweifel unter dem **Cautus Romanus** (römiſcher Geſang), welchen die Sänger Kaiſers Carl des Gr. von den Sängern des Pabſtes Hadrian **I.** hätten lernen ſollen, zweifelsohne nichts Anderes verſtanden werden dürfe, als eben jenes **Organum**, jener mehrſtimmige Geſang.

Allein was den Ausdruck **Pueri symphoniaci** zuförderſt betrifft, womit die Sängerknaben Vitalians bezeichnet geweſen ſeyn ſollen, ſo konnten dieſelben auch recht wohl ſo heißen, ohne dabei ſofort an eine Harmonie in unſerm Sinne, an ein **Organum**, wie es Hucbald aufſtellte, an einen mehrſtimmigen Geſang in verſchiedenen Intervallen denken zu müſſen. Was bedeutete denn der Ausdruck **symphoniacus** eigentlich bei den alten Lateinern? — nichts als: mitſingend, zur Muſik oder zur Capelle gehörig; ſo wie **Symphonia** nichts als ein Concert, eine Muſik überhaupt. Daher hatten ja die vornehmen Römer auch wohl „**Servi symphoniaci**“, und das waren ſchlechtweg ihre Muſikmacher. Jene **Pueri symphoniaci** waren Knaben, welche auf Anordnung des dafür eifrig beſorgten heiligen Vaters Vitalian in dem ſogenannten **Parvisio** für den Kirchengeſang erzogen wurden, und daher der päbſtlichen Capelle überhaupt ſchon einverleibt, wo ſie nun zur Verſtärkung des Geſanges der Männer in der höhern Octave, wie es ihr Alter mit ſich brachte, mitſangen, was aber noch keineswegs ſo viel iſt, als Hucbald mit ſeinem **Organum** wollte.

Den Ausdruck ***Organum*** und ***Organa*** (Mehrzahl), auch ***Ars organandi*** dann anlangend, den man ebenfalls, nach dem Zeugniſſe mehrerer Schriftſteller, ſchon zu Vitalians Zeiten gebraucht haben ſoll, und wodurch man ſich um ſo mehr veranlaßt fühlen will, unter jenem ſymphoniſchen Geſange einen wirklich harmoniſchen zu verſtehen, ſo kann und darf hier wiederum nur an die allgemeine Bedeutung des Wortes gedacht werden, welche iſt: Inſtrument überhaupt. Allerdings heißt bei den alten Lateinern das Wort **Organum** auch, was wir Orgel nennen, allein es iſt ein großer Irrthum, wenn man ſagt, daß eben von dieſer Bedeutung her, wegen der Vielſtimmigkeit eines Orgelwerkes, Vitalian auch den mehr-

ſtimmigen Geſang **ars organandi** und **Organum** genannt habe, was dann die noch weit irrigere Annahme vorausſetzt, daß ſchon Vitalian auch die Orgel in ſeiner Capelle ꝛc. eingeführt habe. Die abendländiſche Kirche bekam die Orgel erſt im Jahre 756, alſo volle 100 Jahre nach Vitalian, vom Orient her, und ehe die Sache ſelbſt nicht da war, konnte doch auch wohl kein Name dafür vorhanden ſeyn. Zu Vitalians Zeiten hieß **Organum** und **Organa** Nichts als Inſtrument und Inſtrumente, und die *Ars organandi* war Nichts als die Kunſt, den Geſang mit Inſtrumenten (wie man ſolche eben hatte) entweder im völligen Einklange oder ſogenannt uniſoniſch in höhern und tiefern Octaven zu begleiten, wobei dann bisweilen auch wohl noch ein anderes, wohlthuendes Intervall mehr oder weniger zufällig mit unter laufen mochte. Nur beſtand noch keine beſtimmte Regel dieſerhalb, und die alten chriſtlichen Römer mit ihren aus früherer heidniſcher Zeit noch herrührenden ſchwerfälligen großen Poſaunen und Krummhörnern mögen auch kein ſonderliches Verlangen darnach gehegt haben.

Der *Cantus Romanus* endlich, den Kaiſer Karl der Gr. von Rom aus in ſeine Franken-Länder verpflanzen wollte, war nichts Anderes als der Gregorianiſche Kirchengeſang, der allgemeinhin damals auch nur der Römiſche Geſang genannt wurde, da Pabſt Gregor natürlich ſolchen zuerſt blos in Rom ſelbſt einführen konnte, wie ich dies Alles glaube, ſchon im vorhergehenden Kapitel, beſonders §. 20, zur Genüge erzählt und nachgewieſen zu haben.

§. 26.

Fortſetzung.

Noch trifftigere, weil mehr innere Gründe laſſen ſich aber insbeſondere auch gegen die Annahme erheben, daß ſchon kurz nach der zweiten Hälfte des ſiebenten Jahrhunderts der (nach unſeren Begriffen) harmoniſche Geſang in der Päpſtlichen Capelle eingeführt geweſen ſey. Zu treffend, wahr und ſchön iſt, was Kieſewetter in ſeinem Geſchichtsabriſſe in dieſer Beziehung ſagt, und ich nehme daher keinen Anſtand, daſſelbe wörtlich hier unter Verſicherung meiner vollkommenſten Zuſtimmung zu wiederholen. „An und für ſich — drückt ſich dort der gelehrte und fleißige Forſcher aus — iſt es mir auch ſchon nicht glaublich, daß die Päpſte zu irgend einer Zeit an dem **Organum** oder überhaupt an einer Harmonie, wie man ſie im Mittelalter und bis zum 14. Jahrhunderte irgendwo kannte, ein Wohlgefallen gefunden, ja daß ſie eine ſolche nur würden haben erdulden können. Allen Neuerungen von jeher und aus Grundſatz abhold, haben die Päpſte (wie ſich von einer Periode zur andern bis auf unſere

Zeit nachweiſen läßt) die Erfindungen oder Verbeſſerungen, welche in der Muſik im Verlaufe der Jahrhunderte aufkamen, mit ſehr richtiger Einſicht, immer erſt damals (dann) in die Kirche zugelaſſen, wenn ſolche auf einen gewiſſen Grad von Brauchbarkeit gediehen und ſo beſchaffen waren, daß ſie zur Erbauung chriſtlicher Gemüther und zur Verherrlichung des Gottesdienſtes wahrhaft beitragen konnten. Das **Organum** müßte ſchon Hucbald ſelbſt wieder aufgegeben haben, wenn er ſelbſt es jemals mit eigenen (leiblichen) Ohren zu hören bekommen hätte, was aber vermuthlich der Obere ſeines Kloſters bei der Probe ſchon nach dem erſten Verſett verhindert hätte, da unter den Pönitenzen und Kaſteiungen eine ſo empfindliche in den Ordensregeln nicht gemeint ſeyn konnte."

§. 27.

Fortſetzung.

Auf nicht weniger falſchen Vorausſetzungen und Irrthümern als die Meinung, daß ſchon vor Hucbald eine Art Harmonie nebſt ihrer Regel unter dem Namen **Organum** exiſtirt habe, beruht auch die, daß nicht Hucbald ſchon, ſondern der heilige Dunſtan erſt der Erfinder dieſer ganz neuen, nachher zu ſo wunderbar weiter Ausdehnung gelangten Kunſt geweſen ſey. Beſonders waren es engliſche Geſchichtsſchreiber, welche dieſe Meinung, vielleicht aus einem nicht bös gemeinten Patriotismus, zu verbreiten ſuchten, und denen dann Andere, ſelbſt Deutſche, und unter dieſen ſogar der ſonſt ſo eifrige Mattheſon in gutmüthiger Gläubigkeit getroſt nacherzählten. Ich will in aller Kürze aus den beſten Quellen die Lebensgeſchichte dieſes immerhin auch um die Muſik in ſeiner Sphäre verdienten Mannes herſetzen, und Jedem dann ſelbſt überlaſſen, zu beurtheilen, ob es wirklich möglich iſt, aus dem, was Dunſtan für die Muſik that, einen ſolchen Glauben zu folgern.

Der heilige Dunſtan war Erzbiſchof zu Canterbury und, aus einer vornehmen Familie ſtammend, um 925 geboren. Nach den damaligen Kirchen-Verhältniſſen und da zu ſeiner Zeit nach einander mehrere ſehr ſchwache Könige den Thron Englands inne hatten, übte er in ſeiner Würde eine faſt unumſchränkte Gewalt über das geſammte britiſche Reich. Dabei war er im Schreiben, Malen, Bilderſchnitzen aus Wachs, Holz, Knochen, Gold, Silber und Eiſen ſehr geſchickt, ſpielte mancherlei Inſtrumente, namentlich die Cither (nicht Harfe) und erbauete die Menſchen durch frommen Geſang. Daß er aber auch Inſtrumente verfertigt habe, wie ſelbſt Forkel noch verſichert, iſt durchaus unwahr. Als er einſtmals ſeine Cither an die Wand hängte, fing dieſelbe (vielleicht aus derſelben Urſache

wie unſere Aeolsharfe) von ſelbſt zu tönen an. Man ſtaunte ob des Wunders; die Umſtehenden übrigens hörten nur einen Klang, Dunſtan indeſſen eine ganze (damals immer nur einſtimmig geſungene) Antiphonie: **Gaudent in coelis animae Sanctorum etc.** Dadurch kam er in den Ruf der Zauberei. Er hatte aber noch mehr ſolche Viſionen, in denen er dann nicht ſelten auch die Orgel und die Engel im Himmel gehört haben wollte. Ja er lernte einige dieſer himmliſchen Melodien ſogar auswendig, ließ ſie nach ſeinem Vorſingen (das aber doch wohl nur einſtimmig geſchehen konnte) von Andern aufſchreiben und führte ſie dann in der Kirche ein. Dahin gehört unter andern die Antiphonie „**O rex, gentium dominator omnium, propter sedem majestatis tuae, da nobis indulgentiam, rex Christe, peccatorum, Alleluja**“, und das himmliſche „**Kyrie eleison, Christe eleison**“, das **Sanctus etc.** Man weiß, was man von ſolchen Erzählungen und Vorgaben zu halten hat; indeſſen hatte Dunſtan's gute Abſicht dadurch eine um ſo größere Kraft. Kann doch der Mann ſich ſelbſt auch in ſeinem frommen Glauben getäuſcht haben. Sonſt findet ſich aber auch nicht das mindeſte muſikaliſch Merkwürdige in dem Leben und Wirken des heiligen Mannes. Einige Antiphonien hat er eingeführt, und, höchſt wahrſcheinlich, ſich durch das Spiel auf einigen Inſtrumenten mehr als Andere damaliger Zeit ausgezeichnet, ſonſt Nichts für die Kunſt Erhebliches gethan, und was man in dieſer Beziehung auch noch von ihm erzählen mag, es gehört in das Bereich nicht bös gemeinter Mährchen.

§. 28.

Fortſetzung.

Kehren wir darnach zu dem eigentlich und wirklich erſten Gründer unſrer harmoniſchen Kunſt, Hucbald, wieder zurück, und unterſuchen nun auch, woher es wohl kam, daß er ſein darüber aufgeſtelltes Syſtem **Organum** nannte. Jedenfalls entlehnte er den Namen der zu ſeiner Zeit auch im Abendlande ſchon ſeit länger denn anderthalb Jahrhunderten eingeführt geweſenen Orgel; allein in welchem Sinne und aus welcher Veranlaſſung? — Forkel und Andere meinen wegen einer Art von Anomalie ſeines Syſtems mit der Orgelſtimme Mixtur. Die Sache hat Vieles für ſich. Dieſe Mixtur iſt nämlich eine gemiſchte (daher auch der Name), d. h. eine aus mehreren Chören von verſchiedener Größe beſtehende Orgelſtimme, oder eine ſolche Orgelſtimme, welche auf einem ſogenannten Stocke mehrere Pfeifenchöre von verſchiedener Größe trägt, und in der Regel nun iſt (war ehedem aber ganz gewiß) dieſe Verſchiedenheit blos zweifach und dann der Art, daß die Töne der beiden Pfeifenchöre immer wie Octav

und Quinte (umgekehrte Quarte) ſich zu einander verhalten, alſo beim Anſchlag einer Taſte ſtets Octav und Quinte **zugleich** gehört werden. Dieſe Intervalle aber ſind gerade auch diejenigen, aus welchen **Hucbalds** ganzes Harmonieſyſtem beſtand, und da der Begriff dieſer Harmonie noch weiter Nichts damals erforderte oder bedingte, als das bloße gleichzeitige Erſcheinen mehrerer Töne verſchiedener Größe, das Zuſammenwirken mehrerer Stimmen in verſchiedenen Intervallen, ſo lag auch die Veranlaſſung ganz nahe, für dieſes Harmonieſyſtem denſelben Namen zu wählen, den jene Orgelſtimme, welche dieſelben Intervalle in gleichzeitiger Erſcheinung verband, führte. Ja konnte doch die Natur und Weſenheit dieſer Orgelſtimme **Hucbald** auch wohl zuerſt auf den Gedanken gebracht haben, im Geſange ein gleiches Verhältniß zu erzeugen, da hier, im Schooße der Natur ſelbſt, nach ſeiner Anſicht und nach ſeinem Standpunkte doch noch eher möglich ſeyn mußte, als was dort lediglich die menſchliche Kunſt erzeugt hatte. Daß jene Orgelſtimme **Mixtur** heißt, auch nach heutigem Geſichtspunkte blos einen ſehr kleinen Theil ihres Inſtruments ausmacht, **Hucbald** gleichwohl aber den Namen des ganzen rieſigen Werks für den gemachten Erfund wählte, bringt durchaus keine Schwierigkeit in dieſe Erklärungsweiſe, da die Scheidung verſchiedener, durch einen eigenthümlichen Toncharakter beſtimmter Regiſter in der Orgel erſt ein Werk ſpäterer Zeit iſt, und die älteſten Orgeln erwieſener Maaßen nur ein einziges Regiſter — wenn ich ſo ſagen darf — hatten, welches die Mixtur war, alſo gleichſam in ihrer Einfachheit der Tonerzeugung bloße Mixturen waren, ohne übrigens dieſen Namen auch nur irgendwie zu führen. Auch der Umſtand, daß heutzutage gewöhnlich noch die, von **Hucbald** wie von ſeinen Vorgängern als Diſſonanz verpönte Terz beim Anzug des Regiſters Mixtur in dem eigentlichen Orgeltone mitklingt, erhebt für jene Erklärung keine Schwierigkeit, da ſolches zu **Hucbalds** Zeiten oder gar vor ihm ſicher noch nicht der Fall war, was daraus deutlich hervorgeht, daß man im ſechszehnten und ſiebenzehnten Jahrhunderte zwar ſchon einen dritten Ton mit in die Mixtur aufzunehmen, doch keinen andern dazu zu wählen wagte, als die Duodecime, d. i. die verdoppelte **Quinte**.

§. 29.

Fortſetzung.

Freilich will **Kieſewetter** gegen alles Dies bedeutende Zweifel erheben, weil er — wie er ſich ausdrückt — nicht abſehen kann, was die Erbauer der älteſten, mitunter ſchon ſehr großer, doch aber noch ſehr einfacher Orgeln im Occident vermocht haben konnte, einen Ton (nämlich die Quinte) einzuſchieben, deſſen ſchlechte Wirkung bei dem Anſchlagen mehrerer Taſten

nach einander ihnen ſogleich hätte auffallen und ſie beſtimmen müſſen, einen eben ſo mißfälligen als überflüſſigen Auswuchs zu beſeitigen; allein ſo nahe dieſe Vermuthung auch zu liegen ſcheint, ſo ermangelt ſie dennoch alles eigentlichen hiſtoriſchen Grundes. Dem würdigen Kieſewetter will es glaublicher dünken, daß die Mixtur in einer etwas ſpätern Zeit, wo man ſchon Mutationen (Regiſter) anzubringen verſtand, und zwar als eine Nachahmung des **Organum** der alten ſpeculativen Theoretiker, aus übergroßer Ehrfurcht für das Alterthum verſucht und dann um ihres Effectes willen auch beibehalten worden ſey; indeſſen ſollte hier nicht vielleicht die Wirkung mit der Urſache verwechſelt worden ſeyn? ſollte wirklich wohl jenes **Organum** Hucbalds und ſeiner Nachfolger als ein erſter Grund für das Orgelregiſter und zwar ſchon als beſonderes Regiſter angeſehen werden dürfen? — Ich glaube kaum, denn als förmliche Mutationen, kurz verſchiedene Regiſter in der Orgel eingeführt wurden, war dieſe ohnzweifelhaft auch ſchon zu einem ſolchen Grade von Vollkommenheit gediehen, daß jenes, und auch von Kieſewetter für ſo ſehr unvollkommen erklärte **Organum** Hucbalds ſchwerlich ihr noch zu irgend einem Vorbilde dienen konnte, vielmehr läßt jene außerordentliche Einfachheit der älteſten Orgeln wohl annehmen, daß ſie um eines größern Effektes willen mehrere verſchiedene Pfeifenchöre auf dem einen Pfeifenſtocke trugen, welchen überhaupt ſie nur hatten, und wird dann auch die Wirkung wohl keine ſo furchtbare geweſen ſeyn, da dieſe älteſten Orgeln, ihrer ſehr ſchwerfälligen Bauart wegen, ſich zu keinerlei Art von harmoniſchem Spiel eigneten, alſo immer nur ein Ton (eigentlich Taſte) auf ihnen angeſchlagen werden konnte, der in der gleichzeitigen und geraden Fortſchreitung mit ſeiner Quinte allerdings wohl dem in der heutigen Harmonie gebildeten Ohre nicht viele Freude gemacht haben würde, aber damals doch nicht ſo ganz unerträglich geweſen ſeyn muß, da Hucbald ſelbſt in gleicher Weiſe ein ganzes, wenn an ſich auch noch ſo ärmliches und einfältiges, Syſtem der Harmonie zu ordnen verſuchte. Die älteſten Orgeln waren von äußerſt plumpem Baue; ihre halb Schuh breite, durch einen merklichen Zwiſchenraum von einander geſonderte Taſten mußten mit den Fäuſten geſchlagen oder mit den Ellenbogen niedergedrückt werden: wer hätte da an ein harmoniſches Spiel denken können?! —

Gleichwohl kann ich auch der Meinung Kieſewetters, nach welcher dieſer ſich die Entſtehung des Namens **Organum** für das Hubald'ſche und damit überhaupt alle älteſte Harmonieſyſteme zu erklären ſucht, und um ſo weniger zwar widerſprechen, als ihre Gründe faſt noch natürlicher daliegen, denn die jener ältern und allgemeinern Anſicht, bei der ich auch für Nichts als nur für den Sachbeſtand in dem Bisherigen zu ſtreiten wagte. Kieſewetter meint, ſo unbeholfen und ſchwerfällig auch die älteſten Orgeln

(und zu dieſen gehören die zu Hucbalds Zeiten) im Occident geweſen ſeyen, ſo hätten ſie doch wohl hie und da Gelegenheit geben können, die phyſiſche Wirkung der (natürlich damals gültigen) Conſonanzen, wenigſtens in einzelnen Verbindungen, durch gleichzeitiges Niederdrücken einer zweiten Taſte nachhaltig dauernd zu verſinnlichen, zu prüfen. Mit Fäuſten mußten freilich die Taſten geſchlagen werden oder mit Ellenbogen geſtoßen, aber der Menſch hat ja auch zwei Fäuſte und zwei Ellenbogen und ſo ein rieſiger Orgelbändiger jener Zeit mochte ſchon einmal mit der einen Fauſt noch etwas liegen bleiben, während die andere bereits eine andere Taſte niederſchlug, — er hört den Zuſammenklang, wird aufmerkſam, verſucht einen zweiten, dritten, — — die erſte Idee zu einer Harmonie war mit der Orgel gegeben, und die geregelte Ausführung derſelben mußte daher nothwendig auch *Organum* heißen. Mochte es vielleicht auch vorkommen, daß der fäuſtige Organiſt bisweilen noch eine Taſte feſthielt, während die Sänger ſchon den folgenden Ton angaben, — die Wirkung war dieſelbe, und der ſpeculative Muſiker hatte Stoff genug zum Nachdenken über ein Verhältniß, das ihn eben ſo fremdartig ergriff, als es Reiz in Menge für immer weitere Forſchungen darbot, deren Reſultate Hucbald dann zuerſt doch wenigſtens zu einiger überſchaulicher Ordnung brachte, wie zuerſt in ſolcher veröffentlichte.

§. 30.

Erſte Bemühungen um eine förmliche Theorie des Tonſyſtems und Erweiterung deſſelben. Guido.

Dieſe Veröffentlichung der Hucbald'ſchen Erfindungen (wenn wir anders das, was er wirklich durch mancherley Bemühungen hervorbrachte, geradezu ſo nennen dürfen) konnte jedoch bei dem damaligen Stand der Dinge nur ſehr ſparſam noch von ſtatten gehen. Die ſegensreiche Kunſt des Buchdrucks war noch nicht erfunden, und alle Produkte ſchriftſtelleriſcher Beſtrebungen vermochten blos auf dem äußerſt mühſamen Wege der Abſchrift ſich weiter zu verbreiten. Daher kam es, daß nur an ſehr wenige Orte Exemplare davon gelangten, und auch dieſe wenigen Exemplare meiſtens noch zur möglichſt ſichern Aufbewahrung in den Bibliotheken begüterter Klöſter, welche die Koſten der Abſchrift aufzuwenden vermochten und aufzuwenden für gut fanden, vergraben wurden; und daher denn auch die begreifliche Thatſache, daß das ganze Jahrhundert und noch mehr Zeit verſtrich, ehe man nur mit den Bemühungen Hucbalds und ſeiner Collegen allgemeiner bekannt wurde, viel weniger an ein weiteres Fortſchreiten auf dem von ihm zuerſt betretenen Wege denken konnte: eine Thatſache, welche dann nothwendig

auch in anderer Richtung noch ihre nachtheiligen Folgen auf ein ſchnelleres Emporblühen der kaum in Wurzel geſchoſſenen Pflanze äußern mußte.

Ein Dutzend ehrwürdiger und gelehrter Geiſtliche ohngefähr mochte es — ſo viel wir jetzt noch wiſſen — ſeyn, die ſich, wie Hucbald, und ſowohl vor als nach ſeiner Zeit, an verſchiedenen Orten mit Unterſuchungen über Muſik und beſonders die von Ambroſius und Gregor gegründeten und feſtgeſtellten Kirchentonarten beſchäftigen; auch Unterricht ertheilten ſie darin wohl in ihren Klöſtern und namentlich einigen auserwählten Ordensbrüdern; allein, wie Hucbald ſelbſt einſt noch, in altgriechiſchen Theoremen befangen und mit den Abweichungen davon, zu welchen Letzterer ſo muthvoll als treffend wenigſtens die Schleuſen bereits geöffnet hatte, aus angegebenem Grunde noch viel zu wenig oder gar nicht bekannt, beſchränkte ſich Alles, was ſie thaten, und ihr ganzer Unterricht doch hauptſächlich nur auf ſcholaſtiſche Spitzfindigkeiten, die Wenigen genießbar und um ſo weniger vollkommen verſtändlich ſeyn mochten und konnten, als ſie geradezu in einen Contraſt traten mit dem Gregorianiſchen Syſteme, an dem ſo viel als möglich feſtzuhalten der ſtrenge Befehl aus Carls des Großen und der damaligen (früher genannten) Päbſte Zeiten her noch zu lebendig im Gedächtniß lebte. Nicht unwahrſcheinlich kam dazu auch noch das allerzeit vorherrſchende und thätig geweſene möglichſte Feſthalten ſowohl des Volks als ſeiner Führer an Althergebrachtem: man mochte, wenn man ſie auch kannte, den Neuerungen Hucbalds, und was damit folgerecht in Verbindung ſtand, ſich dennoch nicht ſogleich hingeben, und das Volk der Muſik damals war kein anderes, als was der Kirche zunächſt angehörte, und ſeine Führer waren vornehmlich die Ordensgeiſtliche, denn was man aus jener Zeit (mit gutem Gewiſſen) irgend mit dem Namen Muſik belegen kann, war einzig der Kirchengeſang, und für die Praxis dieſes war auf angegebenem Wege Nichts zu gewinnen. Gleichwohl wurde fortan in Kirchen und Chören fleißig geſungen, und es lag auch das Geſetz vor, daß dieſe Muſik einen weſentlichen Theil des öffentlichen Gottesdienſtes ausmachen ſolle. Man kann ſich denken, wie dabei, da jede Art von nur irgend einer faßlichen und allgemein gültigen oder eingeführten Theorie fehlte, der von Pabſt Gregor und einigen ſeiner Nachfolger, theils auch von Ordensſtiftern feſtgeſetzte Geſang immer mehr und mehr ausarten mußte, wie, da ſchon zu Hucbalds Zeiten nur noch gar wenig mehr von dem reinen Gregorianiſchen Kirchengeſange übrig geblieben war und dieſe Verunreinigung auch eben die nächſte Veranlaſſung zu ſeinen dargeſtellten Beſtrebungen gab, — wie jetzt, da man auch in den Reſultaten dieſer Beſtrebungen noch keinen Anhaltspunkt für weitere theoretiſche Folgerungen ein ganzes Jahrhundert hindurch finden wollte, das letzte Ziel der Ver-

wilderung nur mit um ſo eiligeren Schritten verfolgt wurde. Mag man mir in Betracht der Folgezeiten auch entgegenhalten, daß dieſer Verfall um ſo nothwendiger war, als — wie ich früher ſelbſt auch ſchon darthat — ein wirkliches Beharren in dem Bisherigen niemals der Kunſt einen ſolchen Aufſchwung geſtattet haben würde, als ſpäter ſie in der That mit erſtaunlicher Schnelligkeit nahm, und insbeſondere auch die außerordentliche Fruchtbarkeit des von Hucbald angedeuteten Bodens zur Kenntniß derjenigen großen Talente und ſpeculativen Köpfe gekommen ſeyn würde, die allein zu ſeiner ergiebigen Bebauung fähig ſeyn konnten: ich habe hier vorerſt nur den Thatbeſtand zu erzählen, und ſolcher war erwieſen, ſo wie ich ihn darſtellte, ſoll er in dem Buche der Erfahrung auch als noch ſo nothwendig aufgezeichnet worden ſeyn. Auch der Einwurf, daß man ſowohl zu Hucbalds als zu Gregors Zeiten wenigſtens eine Art von Tonſchrift gehabt habe, welche ich ſelbſt, als zwar nothdürftig, doch für den nächſten Zweck genügend bezeichnete, und daß mittelſt dieſer Schrift ſicher ſowohl der Gregorianiſche Kirchengeſang, als was nach deſſen Einführung noch in der Muſik geſchehen, der Nachwelt habe treu überliefert, und ſo vor Entſtellungen geſchützt werden können, entbehrt alles feſteren Grundes. Zugegeben auch, daß wenigſtens die Lehrer des Geſanges und der Muſik überhaupt, ſo ſelten ſonſt dergl. Werke zu haben geweſen ſeyn mögen, eine gute Abſchrift der Ritual- und anderer muſikaliſcher Bücher in Händen hatten, und ſo die Kunſt in überlieferter Reinheit fortpflanzen konnten, ſo waren die, früher *) ſchon erklärten, in dieſen Büchern ausſchließend eingeführten Neumen (die einzige allgemeiner bekannte Notation damaliger Zeit), und zumal vor Einführung ihrer Linien, doch (und was ich ebenfalls dort darthat) ſo unzuverläſſig, daß wir in Abt Gerberts Werke Script. de mus. sac. pag. 258 nach Johann Cotton's Verſicherung launiger Weiſe leſen können, Meiſter Trudo habe in ſeiner Schule die Terz ſingen laſſen, wo Meiſter Albinus die Quarte gewollt und Meiſter Salomo ſogar die Quinte, und ſo habe es im zehnten Jahrhunderte und weiter hin faſt eben ſo viele Singweiſen gegeben, als Singmeiſter vorhanden geweſen ſeien. Man ſieht, es ging mit dem Gregorianiſchen Tonſyſteme und Kirchengeſange eben ſo als mit der altgriechiſchen Muſik: die Tonkunſt, wie ſie als ein heiliger Götterfunken tief in der Natur verborgen lag, und wie wir ſie heute und ſeit Jahrhunderten endlich unſer Eigenthum nennen, wollte und mußte nach einem ewigen Willen ſich durchbrechen durch die Schaale, welche ſie umgab, damit die Menſchheit, für welche ſie geſchaffen, auch ihres Segens theilhaftig werde; aber die Schaale war eingezwengt in

---

*) Siehe S. 15 ff. des vorhergehenden Capitels.

Feſſeln, die erſt fallen mußten, ehe der Durchbruch konnte vollendet werden, und eine Feſſel nur iſt es, unter welcher die Kunſt, dieſes freieſte aller unſerer freien Güter, niemals gedeihen kann, — der Zwang, die Gewalt des Geſetzes. Aeußert dieſe überall auch ſich wohlthätig, hier bringt ſie unendlichen Nachtheil und tritt mit der Kraft der Natur ſelbſt in einen Conflikt. Die altgriechiſche Muſik — ſie war an ſolche Gewalt geſchmiedet, und mußte aufhören, ſollte eine neue und eigentliche Muſikkunſt je erſtehen; das Gregorianiſche Syſtem — einer ſo großen Ausbildung es ſich auch fähig zeigte, ſo lange es das Wort des Geſetzes für ſich hatte, konnte dieſe Ausbildung niemals beginnen, und es mußte untergehen, um wirklich das Ziel mit der Zeit einmal zu erreichen, zu welchem es allerdings zuerſt und mit ſicherm Blick den rechten Weg gezeigt. So die gebieteriſche Nothwendigkeit auf der einen und ihre treue Befolgung auf der andern Seite, gegen die auch manche andere verſuchte Notirungskünſte, z. B. das erwähnte vielfach verſtellte Hucbald'ſche F, um ſo weniger etwas ausrichten konnten, als ſie durchgängig noch unzuverläſſiger ſich geſtalteten, denn jene Neumen, die zumal durch P. Gregors Billigung und Benützung eine Art Sanction im Volke erhalten hatten, die zu verletzen durch allgemeine Einführung einer andern Tonſchrift wohl Niemand verſucht und gewagt haben würde.

§. 31.

Fortſetzung.

Ein ganzes Jahrhundert alſo war nach Hucbald faſt verſtrichen, ehe in unſerer Kunſt etwas Anderes geſchehen konnte und geſchehen wollte, als was dieſelbe bei vorhandenem Betrieb in ſich ſelbſt finden mußte, — ihren Verfall. Hucbalds Organum, die erſten Zeichen einer Art Harmonie, hatte man, aber wie er damit herausgetreten war gleichſam aus aller damaligen muſikaliſchen Praxis, ſo konnte daſſelbe auch auf dieſe keineswegs wieder zurückwirken, und hinlänglich beſchäftigt mit ſeinem Gegenſtande, der auch wohl zu einer eigenen Liebhaberey ſeiner muſikaliſchen Betrachtungen erhoben werden mochte, blieb jene dieſen durchaus fremd. Außer Hucbald lebte aber damals Niemand, der mit kräftig leitender Hand ſchützend und tiefer hätte eingreifen können in das Gefüge der Zeitumſtände. Solche energiſche Talente und große Geiſter — ſagt ja das Sprichwort ſchon — werden nur alle Jahrhunderte geboren, und dem faſt wortgetreu erſchien denn endlich um das Jahr 1020 auch Guido von Arezzo, der weltbekannte ehrwürdige Benediktiner-Mönch in dem Kloſter zu Pomposa, unweit Ravenna's und Ferrara's, welcher, und zwar deutlicher als nur irgend einer ſeiner Vorgänger, einſah, daß Kirchenſänger nicht auf dem Wege

bloßer Spekulation gebildet werden können und müſſen, ſondern lediglich mittelſt einer möglichſt einfachen Elementar-Theorie und einer möglichſt praktiſchen, vernünftigen Methode, und der auch ſo glücklich war, eine ſolche Methode zu erſinnen, von welcher leider aber, und wahrſcheinlich über alles Lobpreiſen und Bewundern der übrigen (theils wirklichen theils aber auch erdichteten) Leiſtungen des Mannes im Gebiete der Muſik, Nichts, wenigſtens nichts Specielleres mehr auf unſere Zeiten gekommen iſt.

Guido, den die Sage nicht ſelten den Erfinder unſerer Muſik ſchon nannte, und dem wir eben deshalb, ſo viel Theil auch die bloße Fabel an ſeinem überſchwenglichen Ruhme haben mag, hier eine beſondere Aufmerkſamkeit ſchuldig ſind, war aus Arezzo gebürtig, aus welchem Grunde er häufig auch Guido Aretinus (der Aretiner) genannt wird. Das Jahr ſeiner Geburt iſt nicht bekannt. Sehr günſtig für ihn war aber die Zeit, in welcher er wirkend auftrat, denn die finſterſte Epoche, welche das Chriſtenthum hatte ſehen müſſen, in welcher ſich die gläubige Welt nur um den jüngſten Tag und um den Schlüſſel Petri bekümmerte, war eben vorbei, und in dem heranbrechenden neuen Morgen fing Aller Geiſt an, zu erwachen und ſich zu regen. Das gab Möglichkeit, die allgemeine Aufmerkſamkeit auf einen Gegenſtand zu ziehen, von welchem ſich dieſelbe bisher noch als von etwas Außerweſentlichem abgewandt hatte. Wie geſagt, mochte es um's J. 1018 oder aller ſpäteſtens 1020 ſeyn, als er ſich emſiger mit der Muſik und beſonders mit dem Unterrichte im Geſange zu beſchäftigen anfing. Die glänzenden Erfolge ſeiner dabei angewandten einfachen Methode erregten in ſeiner Umgebung alſobald großes Aufſehen, doch — wie es gewöhnlich in ſolchen Fällen zu geſchehen pflegt — auch eben ſo bald den Neid ſeiner ſchwächeren Brüder. Dieſe wußten den Oberen ſeines Ordens gegen ihn einzunehmen, und er mußte auf deſſen Geheiß das Kloſter verlaſſen, worauf er ſich einige Zeit, vielleicht um zu deſto größerer Folge ſeines Werkes, in der Fremde lehrend und ſingend umhertrieb, bis ihn der damalige Biſchof von Arezzo, Theobald mit Namen, bei ſich aufnahm, und ihm Schutz und Schirm für ſeine Perſon wie für ſeine Bemühungen um den Kirchengeſang angedeihen ließ. Nun drang der Ruf von ſeinen, wirklich auch in Betracht des damaligen Muſikzuſtandes außerordentlichen, Leiſtungen bald weiter und endlich ſogar nach Rom, wo Pabſt Johann XIX (nach Andern der XX genannt) eben den heiligen Stuhl einnahm. Dieſer ließ ihn zu ſich kommen, ließ ſich ſelbſt von ihm nach ſeiner Methode im Kirchengeſange unterrichten, und nachdem er — was bis dahin noch kein Sänger in dem ganzen Laufe ſeines Lebens zu erlernen vermocht hatte — nach einer einzigen Lection ſchon es dahin gebracht hatte, einen ihm noch unbekannten Geſang,

in dem von Guido dahin mitgebrachten und nach ſeiner Weiſe notirten Antiphonar, zu begreifen und (wie man ſagt) vom Blatte zu ſingen, entließ er ihn mit den ehrenvollſten Bezeugungen ſeiner Zufriedenheit und mit der Aufmunterung, weiter thätig zu ſeyn in dieſem Werke Gottes. Es muß dies um das J. 1025 ohngefähr der Fall geweſen ſeyn, da Johann nur von 1024 bis 1033 regierte, und Guido ſchon 1020 ſpäteſtens zu lehren angefangen hatte. Man kann ſich denken, welchen tiefen und großen Eindruck dieſes Ereigniß auf Guido's fernere Erſcheinung als Lehrer hervorbrachte, und nehmen wir dazu noch manche andere glückliche Zeitumſtände derſelben, wohin ſelbſt Ort und Land ſeiner Geburt und der nächſte Kreis ſeines Wirkens gehören, ſo kann und darf es gar nicht mehr wundern, wenn wir in der Folge Sagen an ſeine Perſon geknüpft finden, deren Inhalt nicht ſelten an das Wunderbare gränzt und ihn ſelbſt für das macht, was er hiſtoriſch erwieſen ganz und gar nicht ſeyn konnte. Auch in ſeinem früheren Kloſter hatte jenes Päbſtliche Urtheil eine ganz andere Geſinnung für ihn hervorbracht: der Obere deſſelben lud ihn zum Wiedereintritte ein, und nahm ihn, als er ankam, unter dem aufrichtigſten Bedauern ſeines früheren Benehmens, auf's freundlichſte auf. Nun verblieb er auch wohl den größten Theil ſeines Lebens in dem Kloſter: Verläſſiges aber iſt aus ſeiner ſpätern Geſchichte nicht mehr bekannt; unwahr übrigens iſt jedenfalls, daß er einmal auch nach Deutſchland, und zwar nach Bremen gekommen ſei, und daſelbſt auf Einladung des Erzbiſchofs Herrmann den Kirchengeſang gelehrt habe. Nur ſeine Schriften ſind noch vorhanden, und aus dieſen läßt ſich mit ziemlicher Gewißheit ſowohl die Art als der Charakter und die Richtung ſeiner Leiſtungen darthun, was wir jetzt auch, und zugleich zwar zu möglichſter Berichtigung mancher durch die Länge der Zeit dem hiſtoriſchen Glauben tief eingewurzelter Irrthümer, verſuchen wollen.

§. 32.

Fortſetzung.

Im vorhergehenden Paragraphen ſagte ich, daß von der Lehrmethode, welche Guido bei ſeinem Geſangunterrichte angewendet, und die demnach die erſte theoretiſche Begründung auch des praktiſchen Theils unſerer Kunſt ausmachte *), wenig oder gar nichts Specielles mehr auf unſere Zeiten gekommen ſei; unter den Guidoniſchen Schriften aber, welche uns Fürſtabt Gerbert im zweiten Theile ſeines Werks „Scriptores

*) Zu ſolcher Ordnung des eigentlich theoretiſchen oder harmoniſchen Theils hatte Hucbald — wie gezeigt — bereits den erſten Grund gelegt.

ecclesiastici de musica sacra“ aufbewahrt hat, findet ſich auch eine, Micrologus Guidonis, de disciplina artis musicae betitelt, in welcher der gewöhnlichen Annahme nach jene Unterrichtsmethode vorgetragen ſeyn ſoll, und welche unſtreitig auch als das Hauptwerk des großen Reformators angeſehen werden muß. Was wir indeſſen in ſolcher Beziehung daraus zu entnehmen vermögen, beſteht einfach nur darin, daß Guido ſich, bis er den Schüler zur richtigen Intonation gebracht hatte, des Monochords bediente, welches ſchon die alten Griechen gekannt, und das auch ſchon Boethius und zuletzt Hucbald gelehrt hatten, und welchem, wie Guido ausdrücklich ſelbſt ſagt, die Neueren (moderni) noch einen Ton in der Tiefe, nämlich das G (Gamma) zugefügt hatten, ſo daß die Skala oder der geſammte damalige Tonumfang reichte von tief G bis zum eingeſtrichenen a, von welchem an Guido dann dieſelbe noch erweiterte bis zum zweigeſtrichenen d. Im Uebrigen wird nirgend es recht klar, worin eigentlich ſeine Lehrmethode beſtanden. Demnach war er nun aber keineswegs auch der Erfinder des Monochords, für welchen man ihn ſchon ſo oft ausgab; auch nicht Erfinder des Claviers, das aus jenem hervorgegangen ſeyn ſoll; nicht Erfinder des tieferen Tones G u. ſ. w. Selbſt was die ſechs Solmiſationsſylben ut re mi fa sol la betrifft, die allerdings von ihm herrühren, ſcheint es, daß er längſt ſchon mit gutem Erfolge unterrichtet hatte, ehe er auch nur einmal auf den Gedanken ihrer Wahl fiel. Nur in einer einzigen Stelle erwähnt er dieſe Sylben, aber ohne alle ſpecielle Erklärung, vielmehr nur wie eines Hülfsmittels für Schüler von ſchwachem Begriffe, und in Art eines Beiſpiels, als ob man eben ſowohl auch anderer Sylben ſich zu dieſem Zwecke bedienen könne. Zudem haftet Guido überall und auch ſelbſt da, wo er eben von jenen ſechs Sylben ſpricht, an dem von Gregor feſtgeſetzten Syſteme der Octave, ſo daß es kaum glaublich iſt, es könne ſeine Meinung geweſen ſeyn, mit jenen ſechs Sylben überhaupt ſich abzufinden. Demungeachtet hat man dieſen ſechs Sylben zu Lieb' die Bildung eines Hexachords von ſeiner Seite angenommen, wenn gleich bei ihm ſelbſt ebenſo wenig davon zu finden iſt als von der in der Folge ſogenannten Solmiſation mit ihren wunderlich eingezwängten Chikanen der Mutation. Doch davon, weil dieſe Sache wenigſtens für die Geſchichte von Merkwürdigkeit iſt, nun im Beſondern, wie von den Verbeſſerungen, welche Guido wirklich oder erdichtet mit der Notenſchrift und der Harmonie, dem Contrapunkte, u. ſ. w. vorgenommen haben ſoll.

§. 33.

Verbeſſerung der Tonſchrift durch Guido.

Wie oben angedeutet, beſtand zu Guido's Zeiten und theilweiſe durch

ihn die ganze Scala oder das geſammte Tonſyſtem aus nur 21 Tönen, nämlich: **G A B C D E F G a b ♮ c d e f g aa bb ♮♮ cc dd.** Hieraus erſehen wir auch, daß der Unterſchied zwiſchen ♭ und ♮ ebenfalls zu Guido's Zeiten ſchon da war und nicht erſt von ihm erfunden wurde, wie es gewöhnlich heißt, denn Guido that an dem ganzen Tonumfange Nichts, als daß er ihn um die letzten vier Töne erweiterte. Dieſe Erweiterung oder Vermehrung der Töne aber machte die bisherige Unſicherheit in der Tonſchrift unverhinderlich noch fühlbarer und eine mögliche Verbeſſerung durchaus nothwendig. Guido unternahm ſolche, und unbedingt iſt dieſelbe das größte und weſentlichſte Verdienſt, welches er ſich um die Vervollkommnung der Muſik erworben hat, denn dadurch allein ward erſt die Erleichterung des Singens nach Zeichen vom Buche möglich. Nur muß man ſich der höchſt irrigen Meinung nicht hingeben wollen, als habe er auch ſchon unſere Noten mit ihren fünf Linienſyſtemen, Schlüſſeln ꝛc. erfunden: das iſt eine eben ſolche Fabel vorlirbiger Verehrung, als vieles Andere, was Guido je in der Art bisweilen noch angedichtet wird, als ob Alles, was wir heute in der Muſik wiſſen und vermögen, urſprünglich allein von ihm herrühre. In allen Schriften, welche wir noch von oder unter dem Namen Guido haben, und deren ſind ſicher mehr, als er je vielleicht ſelbſt geſchrieben hat, findet ſich auch nicht eine Sylbe davon, daß er ſchon von unſerer Notenſchrift, d. h. von einer Tonſchrift mit Punkten auf oder zwiſchen Linien, Etwas gewußt habe; vielmehr ſehen wir ihn überall nur mit den bekannten Neumen noch und den Gregorianiſchen Buchſtaben beſchäftigt, von welchen letzteren er beſonders eingenommen geweſen zu ſeyn ſcheint, da er ſich ihrer überall lieber bedient, als jener erſtern. Die Neumen aber, da ſie doch die allgemeine Tonſchrift waren, ordnete er beſſer und zweckmäßiger, ſo daß die vielen Zweideutigkeiten in ihren Zeichen aufhörten. Zu dieſem Ende fügte er den vorgefundenen zweifarbigen Schlüſſel-Linien, durch welche ſchon Gregor der Gr. die Tonſchrift etwas genauer beſtimmt hatte *), noch zwei weitere bei, und lehrte dann auch, nicht blos die Linien ſelbſt, ſondern zugleich die Zwiſchenräume zwiſchen denſelben zu benutzen. Dadurch erhielt jede einzelne Neume auch ihren unabänderlichen, blos ihr allein eigenen und ſomit unverkennbaren Platz, wodurch augenſcheinlich ſowohl jede Zweideutigkeit beſeitigt, als zugleich der Grund gelegt war zu dem Linienſyſteme, ohne welches die ſpäter an die Stelle der Neumen tretende Note gar nicht hätte gebraucht und vielleicht noch lange nicht hätte erdacht werden können. So Viel, aber auch weiter Nichts, that Guido in Wahrheit für die Vervollkommnung der Tonſchrift: es war genug für

---

*) Siehe §. 15 ff. des vorhergehenden Capitels.

ſeinen Zweck, wie auch wohl den Haupthebel ſeiner ganzen Unterrichtskunſt, denn der Mangel einer deutlichen und beſtimmten Tonſchrift war der Grund aller bisherigen Schwächen, Unordnungen und Verwilderungen im Geſange geweſen.

§. 34.

Die Solmiſation und das Herachord.

Die Guidoniſche (oder von ſeinen Schülern auf Guido's Namen ausgebildete) Methode betreffend, den Geſang mittelſt der Solmiſation, d. h. mittelſt der ſechs Sylben ut re mi fa sol la, und die Kirchentonarten mittelſt des Herachords und der ſogenannten Guidoniſchen (auch harmoniſchen) Hand *) zu lehren, ſo verbreitete ſich dieſelbe gleich nach Guido's Ableben, noch im Verlaufe ſeines (des eilften) Jahrhunderts, faſt in alle Länder und Gegenden Europa's, und hat allerdings weſentlich dazu beigetragen, den Eifer für den Kirchengeſang und für das Studium muſikaliſcher Theorie überall zu wecken; indeß kam — wie ſchon angedeutet — Guido ſelbſt eigentlich dazu, er wußte nicht wie, und würde ſicherlich ſich ſehr gewundert haben, hätte er von irgend einem ſeiner Schüler noch vernehmen können, daß man aus ſeinen, oben gelehrten, Angaben auf den Schluß gekommen wäre oder glaube kommen zu dürfen, als habe er eine Tonleiter von blos ſechs Tönen (Herachord — Sechſaiter) angenommen und ſey damit von dem ebenſo fruchtbaren und bequemen als einzig richtigen Gregorianiſchen Octavenſyſteme abgekommen. Hiſtoriſch begründet verhielt ſich die Sache im Kurzen ſo. Guido nämlich gab, um den Anfängern die Tonverhältniſſe recht leicht und anſchaulich zu machen, in Folge ſeiner an das Gewöhnliche der Zeit geknüpften Betrachtungen und Unterſuchungen, behufs des Treffens einer Melodie nach Zeichen (Neumen) oder Buchſtaben, in zwei Fällen ſechs Tönen den Vorzug vor allen übrigen, wozu auch die nächſte Veranlaſſung in der Beſchaffenheit der Melodie ſelbſt lag, denn in den damaligen Kirchenmelodien, welche der Mehrzahl nach ſelten den Umfang einer Quinte überſchritten, führt Guido ſechs Tonverhältniſſe auf, welche im Verhältniſſe dieſer melodiſchen Quinte vorkommen, als: **tonus** (ganzer Ton), wie **A** zu **H**; **semitonium** (nicht voller oder halber Ton), wie **H** zu **C**; **ditonus** (durch einen Ton), der Raum durch zwei ganze Töne, alſo eine große Terz, wie **C** zu **E**; **semiditonus** (durch einen halben und einen ganzen Ton), der Raum einer kleinen Terz, wie **D** zu **F**; **Diatessaron**, d. i. reine Quarte,

---

*) Eine Beſchreibung derſelben findet man in meinem Univerſallexikon der Tonkunſt Art. Harmoniſch.

wie C zu F; und Diapente, eine reine Quinte, wie C zu G. Mit dieſen ſechs Tonverhältniſſen nun ſollten die Anfänger ſich genau bekannt machen, um die meiſten Melodien, welche gewöhnlich nicht in die Sexte und durchaus gar nicht in die Septime ſprangen, gleich nach den Tonzeichen treffen zu lernen. Der Rath war für ſeine Schüler vortrefflich; aber von einer eigentlich ſechstönigen Tonleiter, als welche eine Hexachord erſcheint, war darin nirgends und nie die Rede.

Eben ſo verhält es ſich mit ſeinem zweiten guten Rathe, den er betreff des leichtern Treffens einer Melodie und zwar zunächſt einem ſeiner Freunde ertheilte, woraus man ſpäter die bekannte Solmiſation bilden zu müſſen glaubte. Folgenden Geſang nämlich — ſagte er — ſolle man ſich recht gut merken, weil derſelbe in ſeinen Hauptabtheilungen immer um einen Ton höher anfange:

C D F D ED D D C D E E EFGE D EC D F G a
Ut queant laxis resonare ſibris mira gestorum famuli
\+ + + +
GF EDD Ga GFE F G D a Ga F G aa GF ED C E D
tuorum, sol ve polluti labii reatum, sancte Johannes.
\+ +

Habe man ſich dieſen Geſang und beſonders das Verhältniß ſeiner Verſe oder Strophenabſchnitte mit den Anfangstönen und ihren zufälligen Sylben recht feſt eingeprägt, ſo könne es auch gar nicht fehlen, daß man jeden Abſchnitt im rechten Tone anfange und fortführe, da auf C die Sylbe ut, auf D die Sylbe re auf E die Sylbe mi, auf F die Sylbe fa, auf G die Sylbe sol und auf a die Sylbe la falle, und man alſo bei jeder dieſer Anfangsſylben auch wiſſe, welchen Ton man darauf aus jenen ſechs Tonſtufen, über welche kein Melodienſprung hinausgehe, zu ſingen habe. Daß die Töne C D E F G a, wie die ſpätere und wahrlich nicht ſehr einfache Solmiſation beſtimmte, nun auch Ut re mi fa sol la heißen ſollten, wollte Guido ganz und gar nicht, ſondern dieſelben nur als Erinnerungsmomente für das Gedächtniß angeſehen wiſſen; die Töne ſollten mit dieſen Gedächtnißſylben des bekannten Liedes nur deſto feſter gehalten werden, weil alsdann der Sänger alle möglichen Tonverhältniſſe auch anderer Geſänge damaliger Zeit leicht treffen könne, da keiner dieſer eine Melodie mit einem größern denn zum Allerhöchſten einem Sextenſprunge enthalte. Dies Alles, und namentlich, daß Guido damit durchaus nicht zu einer Leiter von 6 Tönen Veranlaſſung geben wollte, vielmehr ſtets an dem Gregorianiſchen Octavenſyſteme, als der erſten Grundlage alles geordneten Tonſyſtems, feſthielt, beweiſen auch ſeine eigenen Worte, die er in ſeinem Briefe an

ſeinen Freund, den Mönch Michael ſeines Kloſters *), ſchrieb; „Wie wir in jeder Schrift nur 24 Buchſtaben haben, ſo in jedem Geſange nur ſieben Töne, denn wie in der Woche ſieben Tage, ſo in der Muſik ſieben Töne. Die andern, welche über die ſieben noch hinzugethan werden, ſind dieſelben Töne, und klingen ganz ähnlich, ohne allen Unterſchied, nur daß ſie noch einmal ſo hoch tönen.“ Das beweiſt doch deutlich genug, daß im Tonſyſteme überhaupt Guido das zumal auch von der Natur gebotene Octavenverhältniß beibehielt, und weder an ein Hexachord als ſechstöniges Leiterſyſtem, noch an eine Solmiſation, wie wir heute dieſe kennen ja wie ſich ſolche lediglich auf jenes Hexachord gründet, dachte; nur um das Treffen zu erleichtern, beſchränkte er ſeinen Intervallen-Unterricht auf jene ſechs Töne, und er glaubte nicht allein dies thun zu dürfen, ſondern durfte ſolches wirklich auch um ſo dreiſter thun, als in keine der dermaligen Kirchenmelodien und damit in keiner der damaligen Muſikgeſtaltungen ein größeres Intervall, ein größerer Intervallenſprung vorkam. Konnte der Sänger eine Secunde, eine Terz, eine Quarte, eine Quinte und eine Sexte treffen, ſo konnte er alle Melodien auch, welche man damals hatte, ſofort vom Blatte ſingen. Hiernach ſcheint mir auch nicht einmal eine Beſchreibung deſſen hieher zu gehören, — jenes wunderlichen Schemas der Leiterintonation, jenes unnatürlich geſtalteten, viel verwickelten Dinges, welches die Geſchichte unter dem Namen Guidoniſche Solmiſation bis auf unſere Zeiten geliefert hat, **) ſondern haben wir, um ein vollſtändiges Bild der Muſik des eilften Jahrhunderts zu geben, das unbedingt Guido von Arezzo ganz und gar in ſich abſchließt, einzig nur noch darnach etwa zu fragen, ob Guido, außer dieſer ſeiner methodiſchen Anordnung des praktiſchen Geſangunterrichts und außer dieſer mehr theoretiſchen Begründung der geſammten praktiſchen Muſik, die damals noch immer rein einſtimmig ſich geſtaltete, auch vielleicht Etwas zur Vervollkommnung des von Hucbald ſo ärmlich geordneten Harmonieſyſtems beigetragen hat? — .

---

*) Dieſer Brief findet ſich in Fürſtabt Gerberts mehrangeführtem Werke unter dem Titel: Epistola Guidonis Michaeli Monacho de ignoto cantu directa.

**) Wer von den Leſern gleichwohl eine ſolche Erklärung noch wünſchen ſollte, findet ſolche am vollkommenſten und faßlichſten gegeben wohl in meinem Univerſal-exikon der Tonkunſt Art. Solmiſation, wie in der Zeitſchrift Cäcilia Bd. 9 S. 51 ff.

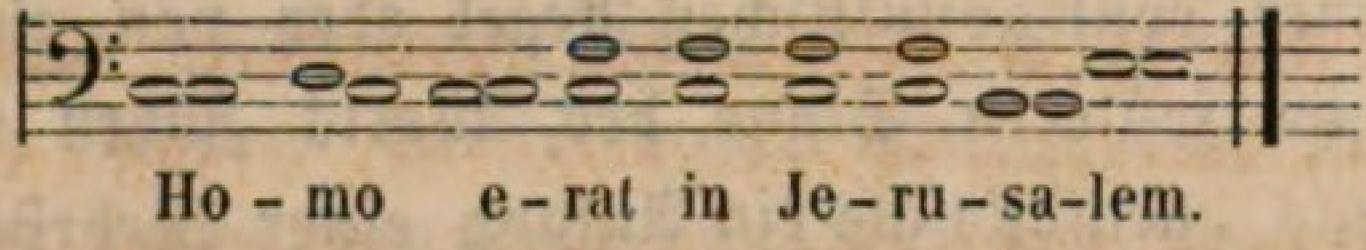
§. 35.

War Guido Erfinder des Contrapunkts oder hat er überhaupt auch nur Etwas zu deſſen Erweiterung und Verbeſſerung beigetragen? —

Daß Guido nicht der erſte Erfinder dieſer unſerer harmoniſchen Kunſt war, haben wir früher ſchon genugſam dargethan, und brauche ich darüber kein Wort mehr zu verlieren. Solche Ehre gebührt einzig und allein Hucbald. *) Aber auch betreff ihres zweiten Theils muß die überſchriebene Frage geradezu mit Nein beantwortet werden. Nehmen wir zum Beweiſe wieder Guido's eigene Schriften zur Hand. Auch nicht einen Gedanken von irgend einer contrapunktiſchen Regel oder von einem harmoniſchen Grundſatze im ſpäteren Sinne des Worts finden wir hier. Guido nahm in dem, was allenfalls als ein Anfang einer Mehrſtimmigkeit angeſehen werden kann, dasjenige, was ihm ſeine Zeit als Gebrauchsſache gab und was, ein Jahrhundert ſchon alt, eben von Hucbald noch herrührte. Mag es ſeyn, daß Guido ſelbſt Hucbalds betreffende Schrift nicht kannte, wie er denn eben deshalb auch Hucbalds Tonſchrift mit dem vielfach verzogenen F in keiner Weiſe und mit keinem Worte erwähnt, ſo kannte er jedenfalls doch deſſen **Organum** in ſeiner praktiſchen Anwendung, die ſich nothwendig ſchon verbreitet haben mußte, kannte die von Hucbald erfundene Diaphonie, Triphonie und Tetraphonie, ohne vielleicht zu wiſſen, daß ſie von Hucbald urſprünglich herrührte, blos weil ſie einmal im Gebrauche war, d. h. wer etwa von einem ſolchen mehrſtimmigen Satze Gebrauch machen wollte. So, als etwas Gebräuchliches, allgemein Bekanntes, ſtellt Guido dieſen Satz auch deutlich in ſeinen Schriften auf. Damit iſt nun aber auch die Meinung Kieſewetters, wie ich ſie ſchon §. 28 und 29 zu widerlegen ſuchte, völlig entkräftet, daß Hucbalds **Organum** niemals in allgemeinen Gebrauch gekommen, vielmehr, um dem menſchlichen Ohre einen ſolchen geſchmackloſen Streich zu erſparren, in deſſen Kloſter als ein alleiniges Eigenthum gleichſam vergraben worden ſey, denn alsdann hätte ja auch Guido es nicht kennen dürfen und kennen können, da er nicht einmal weiß, von wem es urſprünglich herrührt (hätte er dies gewußt, ſo hätte er es gewiß auch irgendwo einmal geſagt), ſondern ausdrücklich als etwas Gewohntes darſtellt. Am beſtimmteſten geſchieht dies im 18. Capitel ſeines Micrologs, wo er zudem noch hinzuſetzt, daß dieſe Diaphonie in der Regel **Organum** genannt werde. Uebrigens findet er eben daſelbſt auch das **Organum** mit geraden

*) Man ſehe die §§. 22 ff. des vorhergehenden erſten und dieſes zweiten Capitels.

Quintenſchritten ſchon etwas hart, und giebt daher dem mit Quarten den Vorzug, wie dies bekanntlich nicht anders bei Hucbald der Fall war, der ebenfalls die Quartenverbindungen mehr liebte als jede andere, und nur zur Vermehrung der Stimmen dieſe blos in den höheren oder tieferen Octaven verdoppelte, wie dies gleichfalls Guido jetzt noch that, mit jeweiliger Untermiſchung von Secunden und Terzen, doch letztere am ſeltenſten. Ich will aus dem mehrerwähnten Microlog ein Paar Beiſpiele von zweiſtimmigem Satze in unſeren heutigen Noten hier mittheilen:



Sollte nun der Satz drei- oder vierſtimmig ſeyn, ſo ward einer oder wurden beide dieſer Töne in einer höhern oder tiefern (hier ſpeciell höhern) Octav verdoppelt. Man ſieht daraus, daß an und für ſich die Töne noch immer auf gut Glück blos, ohne allen innern oder äußern Grund, zuſammengereihet wurden, und daß Guido's Diaphonien nicht im Geringſten beſſer, und keineswegs erträglicher waren als die Hucbalds. Auch waren die Veränderungen Guido's nichts weniger als neu. Hucbald hatte — wie zu ſeiner Zeit gezeigt — die damals diſſonirende Terz und die Secunde auch ſchon gebraucht, und nicht weniger die Fortſchreitung in Quarten. Nicht umgehen kann ich wenigſtens in einer beiläufigen Bemerkung, daß Kieſewetter aus dieſer Uebereinſtimmung des Guidoniſchen harmoniſchen Satzes mit völlig dem Organum Hucbalds auch den Beweis noch zieht, daß ganz unmöglich Guido der Erfinder des Claviers, Clavichords, Spinetts oder Clavicymbels habe ſeyn können, denn — ſagt er — wäre dies der Fall geweſen, ſo würde das harmoniefähige Clavier (Polyplectrum) dem ehrwürdigen Guido ſicher das Horrible einer ſolchen Diaphonie gezeigt und ihm wohl andere, von ihm noch gar nicht geahnte Dinge gelehrt haben. Allein — erlaube ich mir dem letzten Satze wenigſtens entgegenzuhalten — es waren ja ſchon Orgeln da, und ſollte man eine ſolche Diaphonie nicht auch ſchon einmal, und wenn auch nur privatim, zu ſingen verſucht haben? — oder hätte Guido beim Clavier vielleicht beſſere Ohren gehabt als beim Geſange und bei der Orgel? — doch laſſen wir das dahin geſtellt ſeyn; wahr iſt und bleibt immer, daß Guido von einem Clavier noch Nichts wußte.

Demnach hat Guido in harmoniſcher Beziehung gar Nichts verbeſſert, noch weniger erfunden, ſondern hat nur genommen, was das Jahrhundert vor ihm überlieferte, was er vorfand, blos (nach ſeinem Geſchmacke) für

das Eine mehr, für das Andere weniger ſich erklärend. Alle Beiſpiele eines zweiſtimmigen Organum aus dem 19. Capitel des Micrologs, welche daſelbſt nur mit Buchſtaben (Guido's Lieblings-Schreibart) in zwei geraden Zeilen, zwiſchen welchen der Text mit ſenkrechten Strichen der Eintheilung der Sylben ſteht, ohne Linien notirt ſind, bringen nichts Anderes als damals gewöhnliche Formeln des Kirchengeſangs in den damaligen Tonarten (Kirchentonarten), welche *Distinctiones* genannt wurden, und welche eben ſo hart und beſchwerlich klingen als harmoniſche Zuſammenſetzungen von dem alterälteſten Harmoniker Hucbald. Unſers Guido und ſeines Jahrhunderts Aufgabe war einzig und keine andere, als für das Herrſchende jener Zeit Mittel und Wege zu finden, dem Uebelſtande eines völlig unordentlichen, von jedem Meiſter anders gelehrten und in allen Kirchen verſchieden wiedergegebenen Geſanges der Gregorianiſchen, damals ſchon höchſt verderbten, Weiſe möglichſt abzuhelfen.

§. 36.

Erweiterung der Lehre von der Harmonie. Neues *Organum*.

Eine Erweiterung der Lehre von der Harmonie, durch welche ein freieres und gefälligeres Bewegen in derſelben gewonnen werden konnte, und wirklich auch gewonnen wurde, brachte erſt, mit noch manchen anderen für die Geſchichte unſrer Kunſt höchſt wichtigen Entdeckungen und Erfindungen, das zwölfte Jahrhundert. Erſtaunen wir darüber, über ſolch' langſamen Fortſchritt, aber die glaubwürdigſten hiſtoriſchen Documente, Ueberbleibſel von praktiſchen Werken jener Zeit, bewahrheiten ihn. Zwei ganze Jahrhunderte ſchwanden ſeit Hucbald dahin, ehe auch nur ein ernſtlicherer Gedanke an Förderung der neuen Muſik oder an eine Wiederaufnahme der alten irgendwo aufgetaucht und wirkſam geworden wäre. Die weſentlichſte Schuld davon trug wohl einzig der Umſtand, daß die Theorie unſrer Muſik früher ſich ausbilden wollte, denn ihre Praxis, während dieſe doch nur eine ergiebige Grundlage für jene abzugeben vermochte. Es iſt dies für alle Kunſt und Wiſſenſchaft ein verkehrter Gang, wie hätte er in der Muſik von weniger Unheil ſeyn können? — Doch wie kam es, daß er überhaupt nur eingeſchlagen wurde? — Der würdige Kieſewetter beantwortet vollkommen richtig dieſe Frage ſo, wenn überhaupt wir aus ſeiner Darſtellung eine ſolche Antwort auf eine ſolche Frage entnehmen dürfen: „Hätte der alte römiſche Conſul Boethius ſeine fünf Bücher de musica nicht geſchrieben, und wären die damals für verloren geachteten muſikaliſchen Traktate der Griechen nachmals nicht wieder aufgefunden worden, ſo hätten unſere europäiſchen Altvordern

die Verhältniſſe der Klänge, bei gelegenerer Zeit, wohl auch noch erfunden, und die zwölf Halbtöne der Octave eben ſo gut als vor Jahrtauſenden der Chineſe ſeine zwölf Lü; ſie hätten endlich auch wohl, auf mechaniſch-empiriſchem Wege, die Symphonie der Klänge ausfindig gemacht, und ihren gelehrteren Nachkommen das Geſchäft überlaſſen, zu meſſen und zu rechnen, um den phyſikaliſchen und mathematiſchen Grund jenes Wohlgefallens nachzuweiſen, das ihr (wenigſtens noch unverbildetes) Ohr an gewiſſen Tonfolgen und an gewiſſen Tonverbindungen gefunden hätte; mit der Zeit hätten Syſtematiker, Theoretiker, Grammatiker, Rhetoriker, ja Aeſthetiker ſchon auch noch zu thun bekommen. Und dies wäre die natürliche Ordnung geweſen. Nun aber mußte ſich Alles in die gegebene griechiſch-römiſche Theorie fügen, die, mit aller Bemühung der Commentatoren, auf eine ganz neue, chriſtlich-kirchliche Muſik übertragen, immer nicht völlig klar werden, auch dieſer letzteren nicht recht zum Gedeihen gereichen wollte." Kurz — möchte ich ſagen — ehe unſere europäiſchen Voreltern eine noch irgend, nur einigermaßen ausgebildete, muſikaliſche Praxis hatten, holten ſie die altgriechiſchen oder von Römern denſelben nachgeſchriebenen theoretiſch-muſikaliſchen Werke hervor, freilich wohl in der guten Abſicht, um darnach die Praxis ihrer neuern chriſtlichen Muſik ſo viel als möglich weiter auszubilden, aber da die in jenen enthaltenen muſikaliſchen Theoreme durchaus und ganz und gar nicht auf dieſe, ſo viel wenigſtens davon da war, paßten, ſo verloren ſie ſich — und das war der Fehler — ſtatt alle den unnützen ſchriftſtelleriſchen Quark wieder zur Seite zu werfen und lieber, wie Gregor d. Gr. und nachher Guido auch that, an der ſichern Hand der Natur ſelbſt erſt Verſuche auf praktiſchem Gebiete anzuſtellen, in allerhand ſpitzfindigen Speculationen und Grübeleien, um endlich doch wo möglich einen Zuſammenhang zwiſchen ihrer eigentlichen Muſik und jener altgriechiſchen, auf ganz anderm Boden erwachſenen Theoremen heraus zu finden, und vergaßen, da dies Ziel nimmer doch erreicht werden konnte, darüber dann ſogar auch das Verfolgen des Wegs, der von einigen hie und da aufſtehenden Hellſeher in der Sache ſo deutlich und beſtimmt, als Zeit- und Thatumſtände es nur irgend zuließen, ihnen gezeigt wurde. Doch konnte ſolches Treiben, ſo lange es dauerte, auch nicht ewig fortgehen. Tauſend Hinderniſſe werfe man der Wahrheit in den Weg, wenn auch langſam nur, durchdringen wird ſie endlich doch und gewiß. Das Gute, Reine, Wahre, einzig Rechte, — es ſoll tauſend- und abertauſendmal unterdrückt, verdunkelt, verborgen werden, ans Licht kommt es einmal dennoch. So auch hier in unſerm Falle. Bis ins zwölfte Jahrhundert hinein — freilich eine lange Zeit — war man den angedeuteten verkehrten Weg gegangen, doch jetzt kehrte man endlich auf den rechten wieder zurück, und welche äußerſt frucht-

reiche Folge eine ſolche glückliche Einlenkung auch augenblicklich hatte, werden wir in der gleichfolgenden Darſtellung ſofort erfahren.

§. 37.

Fortſetzung.

Lange genug hatte das, was wir -- um dem Dinge doch einen Namen zu geben — Harmonie nennen, für die theoretiſche Forſchung auf dem Papiere geſtanden und waren wohl hie und da nur praktiſche Verſuche darnach gemacht worden; im zwölften Jahrhunderte endlich fing man an, die Wirkung einer harmoniſchen Verbindung von verſchiedenen Klängen auch mehr auf dem Wege empiriſcher Experimente zu erforſchen. Da fand es ſich denn bald, daß das, was in dieſer Beziehung die Vorzeit dem immer mehr geübten und gebildeteren muſikaliſchen Ohre überliefert hatte, gar wenig natürlichen Grund und die Wirkung eines Wohlklangs für ſich anſprechen durfte; fand, daß die von den Griechen und ihren leichtgläubigen Nachfolgern als Diſſonanzen verſchrienen großen und kleinen Terzen, großen und kleinen Sexten durchaus nichts ſo Widriges im Klange an ſich haben, und man wohl auch ihrer in einer harmoniſchen Verbindung der Töne ohne ſonderliche Furcht, das Ohr zu beleidigen, ſich bedienen dürfe, ja zu deſto ſchönerer Abwechſelung der Harmonien ſich ſchritte, wie zur Milderung mancher bisherigen grauſamen Härten bedienen müſſe; nahm, bei immer weiter gehenden Uebungen und durch den bisherigen Erfolg auch zu immer größerem Fleiße angeregten Verſuchen, ſogar wahr, daß auch die große und kleine Secunde, die große und kleine Septime, ja endlich ſelbſt jener ſo lange verrufene Tritonus (die übermäßige Quarte), wenn auch nicht frei und einzeln angegeben, doch im ſtufenweiſen Durchgange, nicht nur überhaupt brauchbar, ſondern auch das beſte Mittel ſeyen, den Eckel und die craſſe Monotonie einer beſtändig fortgeſetzten Reihe von Terzen, Quarten, Quinten und Octaven auf eine ſehr angenehme, überraſchende, unterhaltende Weiſe zu beſeitigen; und warum auch hätte man nicht ſollen, wenn man den Verſuch dieſerhalb nur anſtellen wollte, von einer Möglichkeit, einer Wahrheit ſich überzeugen, die ſo einfach wie tief in ganz natürlichen Verhältniſſen begründet iſt? warum nicht das, wenn man es nur anſchauete genau, erkennen, was jeder nur einigermaßen geſunde Sinn ſo leicht begreift? —

Einmal erkannt aber das Wahre, Schöne und Gute und ſich überzeugt von der großen Wichtigkeit ſeines neuen Erfundes, läßt und ließ man auch nicht wieder los, auf was wir jetzt, von unſerm Standpunkte aus, als ein ſo äußerſt werthvolles Produkt menſchlichen Geiſtes zurückſchauen, das

gleichwohl zunächſt nur gefunden und hervorgebracht werden konnte auf dem Wege empiriſcher Experimentation; und ſo ein lichteres, weiteres Feld gewonnen im Reiche des mehrſtimmigen Geſanges, auf dem man ſich freier, leichter, und gleichwohl mit ungleich größerer und reizvollerer Annehmlichkeit bewegen konnte, war denn der Entſchluß auch ſofort gefaßt, von dem ſo alt gewordenen Hucbald'ſchen **Organum**, obgleich es anzutaſten ein Guido, der damals halbvergötterte, nicht wagte, loszulaſſen, und an deſſen Statt ein neues zu ſetzen, das mit den Bedürfniſſen der Zeit wie mit ihrer Fähigkeit zu reicheren Geſtaltungen, für welche jenes nie genügende Auskunft und Kräfte reichte, im möglichſten Einklange ſtehe. Was eingezwängt geweſen war bisher in engſte Feſſeln, hatte, einer geheimen Stimme der Natur folgend, jene durchbrochen und ein weiteres, athemfreieres, beweglicheres und bequemeres Reich mit eigener Kraft ſich erobert; nichts lag näher, als daß es ſolches nun auch zu begränzen und in ſeinen einzelnen Theilen nach wiſſenſchaftlicher Art zu ordnen ſuchte, wodurch unverhinderlich dann ein völlig neues **Organum** entſtand, denn ***Organum*** blieb ſtets noch der Name für das harmoniſche (mehrſtimmige) Regelſyſtem.

§. 38.

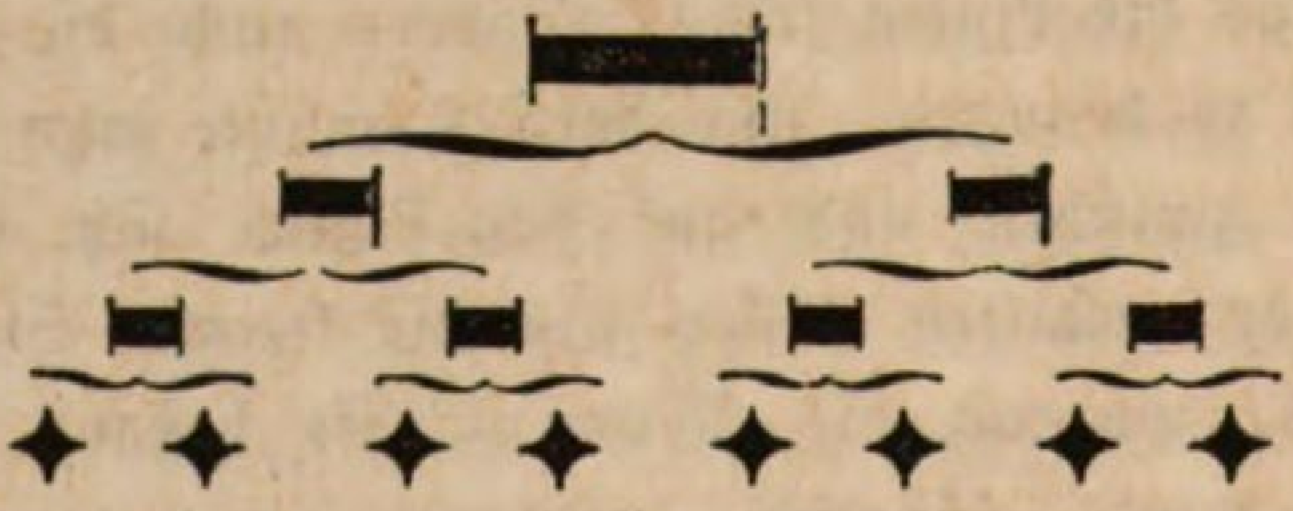
Erfindung einer neuen Tonſchrift, unſrer Note.

Doch auf eine Schwierigkeit, unvordachter Art, mußte dieſes Unternehmen alſobald ſtoßen, die ganz geeignet geweſen wäre, es in ſeinen erſten Anfängen ſchon wieder aufhören und Alles, wodurch es hervorgerufen, auch wieder auf ſeinen erſten Grund zurückkehren zu laſſen, wenn nicht der Alles durchdringende, umfaſſende menſchliche Geiſt auch in dieſer Richtung wieder durch ſeine inwohnende göttliche Kraft zum rechten Mittel geleitet worden wäre. Nur Nothwendigkeit, nur in Wahrheit ein Bedürfniß, und die Befriedigung wird nie fehlen, außer es wäre von einem höhern Willen Auflöſung beſchloſſen; ſolche aber konnte und kann für die, zumal damals eben erkeimende Muſik nie gemeint ſeyn, ſo lange ein lebendes Herz in dieſem Weltall ſchlägt.

Die Tonlehrer, Sänger und Muſikfreunde des zwölften Jahrhunderts hatten durch allerhand Verſuche, Uebungen u ſ. w. herausgebracht, daß ſich in dem mehrſtimmigen Geſange (der Harmonie) auch noch andere Intervalle anwenden laſſen als die Quarte, Quinte und Octave: ſie hatten ſich auch von der ſchönen Wirkung der Terzen und Sexten überzeugt, wie davon, daß ſich innerhalb größerer Schritten der einzelnen Stimmen,

um ſolche bequemer und leichter, melodiſcher zu machen, auch die zwiſchenliegenden Töne, indeß nur durchgehend, noch anſchlagen laſſen, da ſie zu den liegen bleibenden Tönen der übrigen Stimmen eine Diſſonanz, Secunden oder Septimen, bilden, die an ſich zwar hart, jedoch ſo vorübergehend ganz angenehm erſcheinen. Nun aber, ſollten alle dieſe wichtigen Erfunde auch ins praktiſche Muſikleben, in den öffentlichen Geſang ſelbſt eingeführt, ſollte zu dem Behufe ein neues Organum gebildet werden, mit Hülfe deſſen die überhaupt ſchöne Wirkung auch zu einem Allgemeingut der geſammten muſikaliſchen Welt ſich erheben, ſo war nöthig, daß man die auf ſolche Weiſe erfundene Melodie und Harmonie auch aufzeichnete, in ſichtbaren Zeichen darſtellte und aufbewahrte, und dazu reichte, wie man ſich auch anſtellen und welche Verſuche man dahinaus wagen mochte, die bisherige Neumenſchrift ſchlechterdings nicht aus, denn jetzt entſtand, und namentlich in Folge der durchgehenden Diſſonanzen, ſchon eine Art gemiſchten Contrapunkts (nota contra notam), der in ſeiner Aufzeichnung wohl drei, vier verſchiedene Zeichen gegen eines bisweilen, alſo Zeichen von verſchiedenem Zeitwerthe zugleich erforderte, der mit den Neumen aber gar nicht ausgedrückt werden konnte. Man war gezwungen, eine neue ausreichende Tonſchrift zu erdenken, oder das ganze Reſultat ſo vieler und vielleicht langjähriger, mühſamer Unterſuchungen wieder als eine bloße ephemere Erſcheinung fallen zu laſſen. Das indeß wäre ein zu großes Opfer, ein zu großer Verluſt geweſen, und ſo richtete ſich alles Nachdenken denn zunächſt auf jenen erſten Gegenſtand. Siehe da, vier Linien zur Sicherung der Ordnung der Zeichen hatte man ja ſchon aus Guido's Zeiten her, von denen eine roth den C-, die andere gelb den F-Schlüſſel anzeigte; auch hatte Guido ſchon gelehrt, nicht blos die Linien ſelbſt, ſondern auch die Zwiſchenräume zwiſchen denſelben zu benutzen; und darauf mußte man dann bald kommen, daß Punkte zwiſchen und auf den Linien ſich bequemer und weit mannigfaltigerer geſtalten laſſen als die kleinen Strichelchen, Häckchen und Schnörkel, woraus die Neumenſchrift beſtand. Man konnte die Punkte eckig, rund, länglich, quadrat und wie noch anders machen. Dabei bewahrten ſie zuletzt auch eine weit größere Einfachheit, und erleichterten ſo die Ueberſicht. Je nach der Geſtalt eines ſolchen Punktes konnte man ihm ja auch einen beſtimmten Werth beilegen, ſo daß der eine doppelt ſo viel Zeitwerth hatte als der andere, und man aus dieſer Geſtalt recht wohl zugleich zu beurtheilen vermochte, ob die eine Stimme zwei oder, vier Töne zu ſingen hatte, während eine andere nur einen oder zwei Töne angab. Die Höhe und Stellung der Punkte auf oder zwiſchen den Linien bezeichnete die Höhe des Tones, wie vorher ſolches auch

bei den Neumen der Fall war, und mit vier Linien und ihren drei Zwiſchenräumen reichte man dazu recht wohl aus, denn Guido hatte ja auch ſchon deshalb nur ſechs Intervalle beſonders zu treffen gelehrt, weil keine der vorhandenen Melodieen über einen ſolchen Umfang hinausging. Der erſte beſte praktiſche Verſuch beſtätigte dann die Wahrheit und Nützlichkeit des bis dahin vielleicht nur in der Idee entworfenen Planes, und ſofort hatte man vier verſchiedene neue Tonzeichen, die vollkommen für das vorhandene Bedürfniß ausreichten, und die ihrer ganzen Weſenheit nach nichts Anderes ſind als erſte Anfänge unſerer jetzigen Noten. Man nahm zunächſt als Tonzeichen von längſtem Zeitwerthe einen langen ſtarken Querſtrich, einen bedeutend in die Länge gezogenen ſtarken Punkt, etwa in dieſer Geſtalt ▬. Daſſelbe erhielt daher auch den Namen *Maxima* (nämlich nota — größtes Tonzeichen, größte Note). Ein nur halb ſo lang in die Quere gezogener Punkt ▬ mußte und konnte dann auch nur halb ſo viel gelten, und man nannte ihn *Longa.* Ein bloßer ſtarker viereckiger Punkt ■ galt wieder nur halb ſo viel als dieſer, und er hieß *Brevis;* und ein umgekehrter mit ſeinen Ecken ſeitwärts gerichteter Punkt ✦ hatte wiederum nur halb ſo viel Werth und hieß *Semibrevis.* Leicht nun aber konnte in dieſer Geſtalt beim Schreiben die **Longa** mit der **Brevis** verwechſelt werden, und um das zu verhüten ſetzte man der **Maxima** (auch **duplex Longa** genannt) und **Longa** noch einen kleinen perpendikulären Strich an der rechten Seite an (▬| ▬|), den die **Brevis** nicht hatte. So war auch dieſe Verwechslung nicht mehr möglig, und man hatte ein, wenn auch nur erſt kleines, doch für das damalige Bedürfniß ausreichendes Notenſyſtem von Tonzeichen mit verſchiedenem Zeitwerthe:



Dieſe die allererſten Noten, die Noten des zwölften Jahrhunderts. Man begreift die große Wichtigkeit der Erfindung und auffallen muß daher, wie bis auf den heutigen Tag noch nicht der eigentliche Erfinder, der Name desjenigen, ſehr einſichtsvollen, verſtändigen und für die Muſikgeſchichte ſo wichtigen Mannes entdeckt werden konnte, welcher zuerſt Gebrauch von dieſen Tonzeichen machte. Wir finden, was man auch in ſolcher Beziehung ſchon aufs gerade Wohl hin und meiſtentheils aus Pietät für den frommen Guido behauptet haben mag, dieſe in keinem frü-

hern als den Werken des zwölften Jahrhunderts, aber nirgends iſt ſolcher Name genannt.

§. 39.
Fortſetzung.

Und damit ſollte ich nun eigentlich, um der chronologiſchen Ordnung willen, den Gegenſtand für die Geſchichte laufender Periode verlaſſen; allein der beſſeren Ueberſicht wegen, und um nicht ſpäter wieder darauf zurückkehren zu müſſen, ſey es mir ausnahmsweiſe geſtattet, in Kürze auch noch zu zeigen, welches Schickſal, wenigſtens in der nächſtfolgenden Zeit, die ſo eben erfundene Note, welche damals ſchlechtweg nur Figur genannt wurde, zur ferneren Ausbildung und Entwicklung bis zu unſerem heutigen Notenſyſtem erlebte.

Man hatte alſo im zwölften Jahrhunderte ſchon eine **Maxima** oder **Duplex Longa**, welche 2 **Longis**, 4 **Brevibus** und 8 **Semibrevibus** gleich galt. Im dreizehnten Jahrhunderte kam dann wegen des erweiterten Bedürfniſſes noch hinzu eine *Minima* (die damals kleinſte Note), welche in dieſer Figur nur den ſechszehnten Theil einer **Maxima** hatte, deren alſo in der Zeit 16 auf eine **Maxima** gingen; und im vierzehnten Jahrhunderte endlich wurden um der bequemeren Schreibart willen die hier ſchwarzen Köpfe unausgefüllt gelaſſen: . Auch entſtanden damals ferner ſchon, da ſich die Tonverbindungen immer mehr vervielfältigten, eine *Semiminima* (halb ſo lange als die erſte kleinſte Note), eine *Fusa* (geſchwänzte, unſer Achtel), und eine *Semifusa* (doppelt geſchwänzte, unſer Sechszehntel). Die Tonwerke wurden aber notenreicher, und die eckige Form der Figuren mußte das Schreiben dabei immer mehr erſchweren: man machte ſich die Sache dadurch leichter, daß man die Noten rund ſchrieb, was ſchneller von ſtatten ging, wie wir dies heute noch thun, nur die **Brevis** hat ihre Figur zum Unterſchied von noch kleineren Geltungen behalten, und die **Maxima** wie **Longa** hat man auf andere Weiſe (durch Ligaturen) zu erſetzen gewußt. Die Zeit, wann alle dieſe Veränderungen vor ſich gingen und verſucht wurden, werde ich im Laufe der ſpäteren Erzählung immer andeutend zu berühren haben.

§. 40.
Beginn eines wirklichen Menſuralgeſanges.

Auch bei der Erſcheinung und dem Gebrauche von Noten verſchiedenen Zeitwerths, ſo viel an und für ſich auch ſchon dadurch gewonnen ſeyn

mußte und ſo leicht ſich eben darnach ein Begnügen und Ausruhen nach ſo vielen und mancherley Beſtrebungen für längere Zeit annehmen läßt, blieb man in gegenwärtigem zwölften Jahrhundert nicht ſtehen, ſondern, um die Eintheilung der einzelnen Geſangsſchläge deſto beſtimmter noch, und die in ihrem Werthe an und für ſich geradtheiligen, aber an kein beſtimmtes Maaß für ihre Zeitgeltung gebundenen Tonzeichen für a l l e Fälle, das heitere wie das fröhliche Lied, brauchbar zu machen, nahm man nun, als man ſich über die Zeichen ſelbſt bereits vereinigt hatte, bald auch ein gewiſſes **Tempus**, ein Zeitmaaß, kurz eine M e n ſ u r an, wofür, wie bei unſeren Noten ähnlich das Achtel, die **Brevis** als mittlere Zeichengattung als Richtſchnur dienen mußte. Nach dieſer **Brevis** zählte man alle Noten ihrer Figur gemäß ab. War man bei Beginn eines Geſanges darin übereingekommen, wie ſchnell die **Breves** auf einander folgen ſollten, ſo hielt der Sänger, welchem eine **Maxima** vorgeſchrieben war, ſeinen Ton ſo lange aus, bis er vier **Breves** gezählt hatte u. ſ. w. Die Note **Brevis** ſelbſt ward daher häufig auch nur ſchlechtweg das *Tempus* genannt. Ein abſolutes Zeitmaaß war damit noch keineswegs und eben ſo wenig auch das erreicht, was wir im eigentlichſten Sinne des Worts T a k t nennen. Dieſen hatte man damals noch nicht; allein es kam doch ſchon mehr zeittheilige Ordnung in den Geſang, eine gewiſſe Art von M e n ſ u r, von welcher wir in aller früheren Muſik nicht eine Spur finden, und die doch ſo höchſt nöthig erſcheint, um nur irgend, und ſelbſt den geringſten harmoniſchen Satz ordentlich ausführen zu können. Wenn vorher zwei Sänger in verſchiedenen Stimmen mit einander ſangen, ſo mußte immer der eine auf den andern Acht haben, wann dieſer einen andern Ton einſetzte, dann ſchritt auch er zu ſeinem folgenden, über oder unter jenem in der Schrift verzeichneten Tone fort; jetzt aber brauchte jeder Sänger nur ſ e i n e Note, ſ e i n e Tonfigur genau anzuſehen, die **Breves** pünktlich darnach abzuzählen, und er wußte genau, wann er fortſchreiten durfte und mußte, ohne alles Paſſen und Warten auf ſeine mitwirkenden Collegen, was zudem gar nicht mehr anwendbar geweſen wäre, da in den nunmehrigen Tonſätzen, in dem gemiſchten Contrapunkte ja häufig auch wohl vorkommen konnte, daß ein Sänger zwei- dreimal ſeinen Ton wechſelte, während ein anderer in anderer Stimme immer nur ein und denſelben Ton aushalten ſollte. Daher nannte man von jetzt an auch den Geſang nach ſolchen neu erfundenen Noten die *Musica mensurabilis*, M e n ſ u r a l m u ſ i k oder M e n ſ u r a l- g e ſ a n g (da alle Muſik damals noch bloßer Geſang war), auch F i g u r a l- m u ſ i k, *Musica figuralis*, von den dabei angewendeten F i g u r e n nämlich, wie jene Notengattung hieß, und im Gegenſatze zu der eigentlichen Römiſchen Liturgie, die den Namen *Musica plana* oder *Cantus planus* führte,

und welche bis ins vierzehnte Jahrhundert noch ihren alten Neumen treu blieb, wo ſie zuerſt die eigentliche Note, um deren Sanctionirung aber ſicher unter dem Namen Gregorianiſche Note *), im barbariſchen Latein *Nota quadriquarta*, bei ſich einführte.

Nicht genug, und was die erſte Entſtehung eines förmlichen Menſural-geſanges ſchon im zwölften Jahrhundert noch mehr bewahrheitet: — man theilte nach jener Annahme jenes *Tempus* (Zeitmaaß) ſofort auch in zwei verſchiedene Gattungen ein, wodurch der Notenwerth zugleich eine größere Mannigfaltigkeit und Theilungsfähigkeit erhielt, nämlich in ein *Tempus perfectum* und ein *Tempus imperfectum*. Das erſtere, das Tempus perfectum, repräſentirte ein dreitheiliges, und dieſes, das Tempus imperfectum, das gewöhnliche zweitheilige Zeitmaaß, ſo daß beide gewiſſermaßen unſerem Dreieinſel- und Zweieinſeltakt gleich kamen, indem im Tempus perfectum die Maxima drei Longen, ſechs Breven, 12 Semi-breven ꝛc. ꝛc., im Tempus imperfectum aber — wie oben und zu allererſt — nur 2 Longen, 4 Breven, 8 Semibreven u. ſ. w. galt: eine Vergrößerung des Notenwerths, die um ſo dringender ſpäter eine Vermehrung kleinerer Notengattungen veranlaſſen mußte, als man das Läſtige dieſer verſchiedenen Eintheilung einerley Zeitmaaßes wieder aufhob, jedoch erſt alsdann, wie die Lehre von der Menſur ſchon einen gewaltigen Prozeß der Spitzfindigkeit durchgemacht und ſich zu einer der ſchwierigſten und verwickeltſten Doctrinen in unſerer ganzen Kunſt namentlich dadurch erhoben hatte, daß man im Verlaufe der möglichſt ſuperfeinſten Ausbildung des allerdings wichtigen Gegenſtandes ſchwach genug war, ſich zu der Lehre von Augmentationen, Diminutionen, Alterationen, Sesquialterationen und andern dergleichen für den ausübenden Sänger gefährlichen Rechnungs-dingen **) verleiten zu laſſen, und wie die außerordentlichen Schwierig-keiten gar nicht mehr wegzuleugnen waren, mit denen die Einführung von zweierley Notengattungen (weißen und ſchwarzen, wovon die letzteren in der Perfection um ein Drittheil, in der Imperfection aber um ein Vier-theil weniger galten als die erſteren) und die Ligatur oder die Verbindung mehrerer Vierecke in einer Figur (in welcher jede einzelne Note anders galt,

*) Dieſer Umſtand iſt es, welcher häufig ſogar zu der Behauptung ſchon verführen konnte, daß nicht einmal Guido erſt, ſondern bereits Gregor der Große unſere Noten erfunden habe, denn — — die Kirche beſtätige es.

**) Der ſolcher noch bedürftige verehrte Leſer findet eine genügende Erklärung aller dieſer, wie gleich nachgehends berührten Gegenſtände in meinem Univerſallexicon der Tonkunſt unter den betreffenden Artikeln. Hier konnte weder Ort, noch Gele-genheit ſeyn, mich auf ſolche, oft nothwendig ſehr weitſchichtige Ausführung einzulaſſen.

wenn ſie am Anfange, anders, wenn ſie in der Mitte, anders, wenn ſie am Ende ſtand, anders wenn ſie aufſteigend, anders wenn ſie fallend, anders wenn ſie geſchwänzt, ungeſchwänzt, aufwärts oder abwärts, rechts oder links geſchwänzt, weiß oder gefüllt u. ſ. w. war) die jetzt ſo ſchön, herrlich und friſch bereits aufblühende Muſik überhäuft hatte.

Gottlob! und Dank dem großen Geiſte, der zuerſt den Anſtoß dazu gab, daß wir alle dieſe weitſchichtigen Dinge aus unſerer Menſuraltheorie wieder los wurden, und mit drei, ſage blos d r e i ganz einfachen Zeichen, dem Tactſtrich, dem Bindebogen und dem Punkt neben der Note, daſſelbe und mehr vermögen, als was alle jene, faſt nach lauter altgriechiſcher Kunſtweisheit noch ſchmeckenden Subtilitäten je zu erreichen und zu geſtalten fähig geweſen ſeyn werden, ohne dem Scharfſinne, dem guten Willen und dem außerordentlichen Fleiße damit zu nahe treten zu wollen, welchen die Urheber jener alten Menſural-Theorie durch dieſes ihr Werk, das — genau betrachtet — immerhin auf ſehr richtigen muſikaliſchen Grundſätzen beruht, an den Tag gelegt haben.

§. 41.

Vollkommenes Aufhören alles griechiſch-römiſchen Muſikweſens und Vollendung der Geburt unſers jetzigen neuen.

Damit nun aber, mit dieſer freieren Entwicklung des Contrapunkts, ſo daß nunmehr im vollſtändigſten Sinne des Worts eine feſte, breite Grundlage gelegt war für das, was wir heute vorzugsweiſe H a r m o n i e nennen, und was der altgriechiſchen wie früheſten ächt römiſchen Muſik ſo ganz und gar fremd war und fremd bleiben mußte, wie ferner mit dieſer Organiſation einer neuen, förmlichen Notenſchrift und des damit in engſter Verbindung ſtehenden Menſuralſyſtems im zwölften Jahrhunderte, — damit nun aber war der neuen Muſik, welche ſo nothwendig gleich mit der erſten Offenbarung des Chriſtenthums entſtehen mußte, auch der letzte Schein eines griechiſch-römiſchen Gewandes, das ihr aus dieſem oder jenem Grunde irgend nur von alter Zeit her noch ankleben konnte, völlig abgeſtreift und der Sieg eines europäiſch-abendländiſchen Tonſyſtems, wie wir es heute beſitzen und von dorther geerbt durch länger denn ganze ſechs Jahrhunderte auszubilden bemüht waren, vollendet, denn eben jene Theile unſerer Kunſt ſind es, wie wir früher ſchon erkannten, welche unſere Muſik von jeder andern, alten oder neuen, im Weſentlichſten unterſcheiden, und ohne welche, als ihren eigentlichſten Leib, dieſe aufhören würde und müßte das zu ſeyn, was ſie wirklich iſt und ſeyn ſoll. Wundern wir uns, daß es ſo lange, zwölf Jahrhunderte lang, dauern konnte, ein Werk zu vollenden, deſſen Nothwendigkeit doch ſo unabweislich vorlag, ſo hört alle

Unbegreiflichkeit in der Beziehung doch ſofort auf und tritt ein anderes ſtaunendes Gefühl an deren ſtatt, wenn wir bedenken, daß die Muſik, als ein ausſchließliches Eigenthum der Menſchheit und ſo ganz und tief in deren Natur verwachſen, auch ſtets nur feſt geknüpft ſeyn konnte und bleiben kann an deren Schickſal, und wenn wir uns überzeugen, wie eben deshalb auch, ſo lange ſie vorzugsweiſe nur der Kirche angehörte, die Muſik mit dieſer Alles theilte und theilen mußte, was irgend nur als ein belebendes Element in ihr auftauchte. Die Kirche zuerſt, in ihrem Verhältniſſe zu ſich ſelbſt wie zum Staate und der öffentlichen Geſellſchaft, mußte allen griechiſchen, alſo vielmehr orientaliſchen Einfluß von ſich abweiſen und als ein neues vollkommen ſelbſtſtändiges Reich im Abendlande ſich geſtalten, ehe auch das, was Folge von ihr und blos in ihr groß gewachſen war, eine gleich entſchieden entgegengeſetzte Richtung nehmen konnte. Man hat ſich darin gefallen bisher, unſere kleine Geſchichte wieder zu erzählen entweder in einer ängſtlichen, armſeligen Abgeſchloſſenheit für ſich oder zum Höchſten in einer ſteten engeren Beziehung zu den übrigen ſogenannt ſchönen Künſten; allein ich glaube, daß das falſch iſt, und daß, ſoll ſie je mehr ſeyn als eine bloße chronologiſche Reihe mehr oder weniger für ſich ſelbſt nur intereſſanter Begebenheiten, die Geſchichte unſerer Kunſt, als eines Gemeinguts der geſammten Menſchheit, als welches ſie nur noch verwandt iſt und Aehnlichkeit hat mit der Poeſie, nur dargeſtellt und begriffen werden kann und muß, in einem ununterbrochenen Zuſammenhange mit der allgemeinen Welt- und Völkergeſchichte, nämlich ihren einzelnen, beſondern Richtungen nach, ſo daß hier wir ſie ſo lange auch mit der großen chriſtlichen Kirchengeſchichte in Verbindung zu bringen haben, als ihr wirkſamſtes Leben ſie nur innerhalb der Kirche ſelbſt noch äußerte, und erſt dann mit ihr übertreten in jenes gewaltige Reich des Staates und der öffentlichen Geſellſchaft, als ſie, die Muſik ſelbſt, auch einen breiteren Weg ſich bahnte aus den heiligen Mauern, in welche ſie bis dahin, gleich einer geweihten Madonna, eingeſperrt geblieben, in Herz und Mund des Volks, in jenen unermeßlichen Kreis, wo, ſelbſt unendlich, ſo heimathlich ſie zuerſt auch ihre ſchönſten Blüthen zu ſchlagen und ihre reichſten Früchte zu tragen anfing.

Durch Conſtantin den Großen hatten die Chriſten ſeit 306 allgemeine Religionsfreiheit erhalten und war nach und nach die chriſtliche Religion zur allgemeinen Staatsreligion im ganzen weiten römiſchen Reiche erhoben worden; allein damit ermächtigten ſich auch die Biſchöfe zu Herren des Glaubens und Lebens der Geiſtlichen wie der Laien, denen ſie auf Kirchenſammlungen unter kaiſerlichem Schutze Geſetze vorſchrieben, wodurch dann das Gebäude der orthodoxen Kirchenlehre entſtand, der, wie den ihr ſpäter einverleibten Satzungen, die Vorausſetzung einer von den

Apoſteln auf die Biſchöfe und deren Nachfolger mündlich vererbten Tradition das Anſehen urchriſtlicher Wahrheit verſchaffen ſollte, und die damit denn auch jede Aenderung in von Biſchöffen oder Päbſten herrührenden Dingen als eine der ſtrafwürdigſten Vergehen gegen Kirche und Staat verpönte. Daß im vierten, fünften, ſechsten und ſiebenten Jahrhunderte die Einfalt und Lauterkeit des apoſtoliſchen Chriſtenthums ſchon einer Pracht fortſchreitend vermehrter, gottesdienſtlicher Zermonien und dem Grübeln einer auf Unbegreiflichkeiten ausgehenden Fantaſie zu weichen anfing, änderte darin Nichts, ja vermehrte nur noch die orthodoxe Strenge, um den neuen Einführungen deſto mehr Gewicht zu verleihen. Was aber die Kirche an Muſik hatte oder noch bekam, rührte meiſtens — wie wir geſehen haben, — von Biſchöffen oder Päbſten her, und kein Wunder, daß jeder Fortſchritt, den ein anders geſtelltes Talent irgend wie in der Muſik hätte hervorbringen können, nur in das Reich todter Wünſche ſich verlor: eine Folge, die eben ſo unabweislich war, als die, daß aus dem Streben nach chriſtlicher Vollkommenheit ein Alles tödtender Kloſterzwang und aus dem Biſchoff von Rom ein Regent der ganzen Kirche hervorging, welcher auf den Sturz des Römiſchen Kaiſerthums nichts Geringeres als den Plan einer geiſtlichen Univerſalmonarchie baute, die dann auch anderswo jeden möglichen Aufſchwung der jungen Kunſt wenigſtens für ſo lange gänzlich abſchnitt, als ſolcher nicht vom heiligen Stuhle ſelbſt aus ſeinen erſten Anſtoß oder ſeine Billigung erhalten konnte, und um ſo mehr zwar, als jener Plan zugleich bedeutend begünſtigt ward durch den Verfall aller Geiſtescultur und durch die Rohheit, Unbildſamkeit der auf ſonſt weſtrömiſchen Gebiete herrſchenden, für eine Kunſt wie die unſere, ſo lediglich dem feineren Gefühl angewieſen, aber ſo wenig empfänglichen germaniſchen Völker, welche ſich dem Pabſtthume unterwarfen. Doch nun beeinträchtigten die Eroberungen der Muhamedaner auch faſt einzig nur die griechiſche oder orientaliſche chriſtliche Kirche, und da die Patriarchen derſelben niemals den Pabſt in Rom als ihren rechtmäßigen und einzigen Oberherrn anerkennen wollten, ſo entſtand im neunten Jahrhunderte auch eine völlige Trennung der, unter altem orientaliſchen Einfluß noch ſtets mehr oder weniger beharrenden griechiſchen Kirche von der römiſchen, als der herrſchenden chriſtlichen Kirchenverfaſſung des geſammten Abendlandes. Wir ſehen, die erſten Beſtrebungen nach einem freieren Bewegen auf muſikaliſchem Gebiete, als ſolches die bis dahin vorherrſchende Befangenheit in altgriechiſchen Theoremen geſtattete, fallen genau zuſammen mit dieſem Zeitpunkt der Trennung einer griechiſchen und römiſchen ſelbſtſtändigen Kirche. Im neunten Jahrhunderte ging dieſe zuerſt vor ſich, und gleich darauf im zehnten auch ſchon verſuchte Hucbald zuerſt, über Zwang und Satzungen einer alt-

griechiſchen und kloſterlichen Muſikweiſe hinauszugehen: Freiheiten, die mit der Zeit dann eine immer größere Erweiterung erhielten, als das Syſtem jener Kirchentrennung ſich nach und nach ſtets mehr befeſtigte, ſein Anfang, der Gedanke an eine frühere Vereinigung immer mehr in Vergeſſenheit kam, und alle Wechſelwirkung zwiſchen beiden damit auch ſtets mehr ein ſpurloſes Ende nahm. Auch die philoſophiſchen Ideen, welche nach den Kreuzzügen in die durch dieſe bedeutend erweiterte abendländiſche Kirche ſich einſchlichen, konnten nunmehr nicht anders als nur ſehr wohlthätig auf die Ausbildung der Muſik wirken, denn ungeachtet des Gebrauchs der Scholaſtik weckten ſie überall doch den dieſer gefährlichen Geiſt der Prüfung, und ich glaube, daß ohne dieſen Moment die Muſiklehrer des zwölften Jahrhunderts noch keineswegs auf den §. 36 ff. beſchriebenen Gedanken gekommen wären, endlich von der fehlerhaften Methode, die in einem Vorausſchikken der theoretiſchen Speculation vor der praktiſchen Prüfung beſtand, abzugehen und ſtatt deren lieber den praktiſchen Verſuch, die lebendige Ueberzeugung der theoretiſchen Lehre vorausgehen zu laſſen, was gezeigter Maaßen augenblicklich von ſo unermeßlich weſentlichem Vortheil für die Kunſt ſeyn mußte. Ja ſelbſt die damals zugleich einniſtenden Ketzereien, welche in den Secten der Catharer, Albigenſer, Waldenſer u. ſ. w. der römiſchen Hierarchie entgegen traten, können nicht anders als nur höchſt wohlthätig für die freiere geiſtige Entwicklung erklärt werden, denn der Kampf, den ſie hervorriefen, erforderte geiſtige Anſtrengung, und dieſe erzeugt zu jeder Zeit nur noch mehr Kraft und Schärfe, welche ſich dann ausdehnen und Alles in ihr Bereich ziehen, was irgend nur ihrer bedürftig iſt. — Genug, der engſte Zuſammenhang unſerer Muſik - mit der chriſtlichen Kirchen-Geſchichte, ſo lange dieſe jene noch als ein beſonderes Eigenthum bewahrte, iſt erwieſen, und damit denn auch die Wahrheit, daß jene, die Muſik, eben ſo ſehr jetzt, wo ſie ſich völlig und bis auf den letzten Gedanken hin losgemacht hatte von allem griechiſchen und anderen Einfluſſe, an ſowohl innerer wie äußerer Selbſtſtändigkeit und ächt künſtleriſcher Freiheit gewinnen mußte, denn dieſe, die abendländiſche Kirche, in ſolcher zunahm und darin ſich befeſtigte, wie ſie ebenfalls jeder Verbindung mit dem Oriente ſich überhoben ſehen konnte.

Drittes Kapitel.

Von Erfindung der Note und erſter Entſtehung eines Menſuralgeſanges bis zur Ausbildung eines vollkommen regelmäßigen Contrapunkts.

Zeitraum: XIII — XV. Jahrhundert.

§. 42.

Erſte Ausbildung einer Theorie oder eines förmlichen Syſtems der Menſuralmuſik. Franco von Cöln.

So ſollte das dreizehnte Jahrhundert denn die Muſik von der eben verwichenen Zeitperiode erben als eine, von ſeiner Blüthe zwar kaum erſt enthülste, doch auch den geſundenſten Keim ſicherer einſtiger Reife ſchon in ſich tragende junge Frucht; es ſollte hineintreten in ihr Reich wie auf einen bereits recht wohl geebneten und mit den fruchtbarſten Pflanzen bebauten Boden, die ſorgſam zu pflegen, zu bilden, zu erziehen, es nun ankam, um gewiß zu ſeyn künftiger reicher Erndte. Wie das Chriſtenthum, mehr oder in Etwas doch losgetrennt ſchon von früherem barbariſchem Kloſterzwange und mit einer mehr und mehr freieren geiſtigen Auflebung, mit einer feſteren Grundlage dereinſt zu hoffender wiſſenſchaftlicher Emancipation herüberkam aus dem zwölften in das dreizehnte Jahrhundert, ſo auch ſeine Muſik, welche die ſchönſten Elemente ihrer künftigen, vollkommenen Reife, die Notenſchrift, den Contrapunkt oder *Discantus* (wie man den ausgebildeteren harmoniſchen Satz damals gewöhnlicher zu nennen pflegte), und die Menſur, zugleich als theurere koſtbare Pfänder früheren Strebens in ſeine Hände legte zu ſorgfältiger Pflege. Daß dieſe aber auch vollzogen, daß ſeine nächſte Aufgabe vom dreizehnten Jahrhunderte begriffen und im ganzen Umfange ihrer Möglichkeit dann auch gelöst werden ſollte, beweist gleich die in den Anfang deſſelben fallende Erſcheinung Franco's von Cöln, der vor allem Andern und mit ganzer Kraft des Geiſtes nach einer wahrhaft theoretiſchen Begründung und ſyſtematiſchen Anordnung der (ins praktiſche Leben freilich ſchon übergegangenen) Idee eines Menſuralgeſanges ſtrebte, und aus deſſen darüber hinterlaſſenem Werke, nach welchem wir zugleich ihn als den erſten und älteſten Schriftſteller in dieſem Fache ſchätzen müſſen, wir denn auch am beſten und vollſtändigſten uns über Weſen und Beſchaffenheit der damaligen Menſur in der Muſik zu unterrichten vermögen. Doch vorher, um möglichen, hier ſchon oft geſchehenen Verwechslungen und Irrthümern vorzubeugen, Einiges über Perſon und Lebenszeit jenes merkwürdigen Mannes.

§. 43.

Fortſetzung.

Längſt ſchon wußte man und hatte ſich durch Tradition die Sage fortgepflanzt, daß ein Franco, auch ein Franco von Cöln, ſich um die ſyſtematiſche Anordnung der Lehre von der Menſuralmuſik beſonders und zunächſt verdient gemacht habe, aber über die Perſon war man immer noch nicht im Beſitz näherer und beſtimmterer Nachrichten. Endlich erfuhr man, daß in den Jahren 1066 bis 1088 in dem Domſtifte zu Lüttich ein Scholaſtikus, Namens Franco, gelebt, der aber auch früher ſchon, um die Mitte des eilften Jahrhunderts, einen berühmten Namen gehabt habe, und da man zudem wußte, daß derſelbe viele und gar mannigfaltige gründliche Kenntniſſe, beſonders im Fache der Mathematik, mit welcher die Lehre von der Menſur ſo nahe verwandt, beſeſſen, ſo war man nun augenblicklich auch geneigt, denſelben für jenen Franco, den Gründer einer wahrhaften Menſurallehre in der Muſik, zu halten. Welche großen Widerſprüche durch ſolche Annahme in der Folge übriger hiſtoriſcher Thatſachen entſtehen mußten, bedachte man dabei nicht, und erſt einer ſpäteren Zeit ſollte es vorbehalten bleiben, zur Richtigſtellung der ganzen Geſchichtserzählung auch dieſen Irrthum zu beſeitigen, und beſonders war es neueſter Zeit der mehrerwähnte Hofrath Kieſewetter in Wien, der ſich auch in dieſer Beziehung ſehr namhafte Verdienſte erwarb, obſchon auch durch ſeine emſigen Forſchungen nichts Näheres und Verläſſiges über die Perſon jenes Franco erfahren werden konnte, indeß betreff des Vaterlandes und der Lebenszeit deſſelben doch Genaueres beſtimmt wurde. In der Bibliothek zu Mailand nämlich hatte man eine theoretiſch-muſikaliſche Abhandlung von Franco aufgefunden: **Musica et cantus mensurabilis**, welche nachgehends Fürſtabt Gerbert im dritten Theile ſeiner **Scriptores de musica etc. etc.** abdrucken ließ. War es hiernach nun auch an ſich ſchon nicht wohl glaublich, daß ein Mann mit ſo gründlichen, vielumfaſſenden und wohlgeordneten muſikaliſchen Kenntniſſen, und zwar mit ſo vielen Kenntniſſen eines eigentlichen Contrapunkts und einer Muſik, wie der Verfaſſer jener Schrift offenbar darin darthut, einem, ſelbſt in Abſicht auf die Kenntniſſe der geringſten Elemente der Muſik, noch ſo kindlichen Zeitalter, als das des Guido, ſo nahe gelebt habe, ſo ward die Anſicht, als ſey jener Lütticher Franco des eilften Jahrhunderts der eigentliche Verfaſſer dieſes Traktats, noch mehr dadurch entkräftet, daß derſelbe ſich darin ſelbſt und ausdrücklich **Ego Franco de Colonia**, alſo einen Deutſchen nennet, und es mußte dann auch die Abfaſſung der Schrift ſelbſt in eine jüngere Zeit verlegt werden, einmal weil Franco darin ſich keines-

wegs als den erſten Erfinder des Menſuralgeſanges gebehrdet, vielmehr ſelbſt zugiebt, daß ſowohl Aeltere wie Neuere ſchon manche gute Regel darüber aufgeſtellt hätten, und dann auch weil, abgeſehen von der augenſcheinlich einer neueren Zeit angehörenden Schreibart des Buchs, Marchettus von Padua und Johann de Muris auf's unzweideutigſte ſich Schüler dieſes Franco heißen, von jenen aber man beſtimmt wußte, daß ſie noch nicht im eilften Jahrhunderte, ſondern im vierzehnten Jahrhunderte erſt gelebt hatten, alſo kaum noch den Unterricht eines Lehrers des dreizehnten Jahrhunderts genoſſen haben konnten. Freilich hatte man zu dieſen vollkommen richtigen Schlüſſen wenigſtens ſchon ſo lange hinreichenden Grund, als wir durch Fürſtabt Gerberts Bemühungen uns im Beſitze der Schrift Franco's ſelbſt ſowohl als der von Marchettus und Johann de Muris befanden, und es muß auffallen, wie man ſogar bis auf den gelehrten Forkel (dieſen mitgerechnet) noch in jenem Irrthume, als ſey unſer Franco ein Lütticher Scholaſtikus des eilften Jahrhunderts geweſen, beharren konnte; doch iſt es ſo, und Kieſewetter müſſen wir als den Erſten ſchätzen, welcher in dieſe wie in ſo viele andere Dinge der Muſikgeſchichte, denen ſolche den ſchlechten Dank für das Anſehen eines wahren Chaos von Verworrenheiten ſchuldete, helles Licht brachte. Aus faſt unumſtößlichen Gründen und mit hiſtoriſchen Nachweiſen aller Art belegt, ſetzt Kieſewetter nun die Zeit des eigentlichen Wirkens unſers Franco in die erſten drei oder vier Decennien des dreizehnten Jahrhunderts, und dieſe Zeit auch hier als die allein richtige gelten laſſend, wollen wir nun zu dem insbeſondere übergehen, in welcher Art und Weiſe Franco ſeine theoretiſche Begründung oder ſyſtematiſche Anordnung der Lehre von der Menſuralmuſik begann und vollendete, wobei als Quelle einzig und allein deſſen oben angeführte, bei Gerbert befindliche Schrift ſelbſt dienen kann.

§. 44.

Fortſetzung.

Nach Inhalt jener Schrift (**Musica et Cantus mensurabilis**) verſteht Franco unter Menſuralmuſik nichts Anderes, als einen nach langen oder kurzen Zeittheilen abgemeſſenen Geſang. **Musica mensurabilis** — ſagt er wörtlich — **est cantus longis brevibusque temporibus mensuratus.** Menſur an ſich ſelbſt iſt ihm bloß die Dauer, die Länge oder Kürze eines jeden gemeſſenen (nach längeren oder kürzeren Zeittheilen eingerichteten) Geſanges, da in der **Musica plana** nämlich, wie die Römiſche Liturgie und überhaupt ein in deren Weiſe noch eingerichteter Geſang damals zur beſonderen Unterſcheidung genannt wurde, ein ſolches

beſtimmtes Maaß keineswegs ſtatt fand, ſondern hier willkührlich durch den Wortaccent, die Declamation, etwa geſtaltet wurde. Demnach dachte denn auch Franco von Cöln bei der Menſur noch im Entfernteſten nicht an das, wofür man ſpäter den Namen Takt erſann, und was wir auch heute noch hierunter verſtehen. Den Begriff des **Tempus** faßt Franco ſo: **Tempus** iſt ihm ein beſtimmtes Maaß, ſowohl des einzelnen Tones als auch des Gegentheiles, des Schweigens, welches man gewöhnlich eine Pauſe heißt.

Schon dieſe allgemeinen Definitionen Franco's geſtatten uns einen klaren Blick in das eigentliche Weſen und die Beſchaffenheit der Menſuralmuſik in ihren erſten Anfängen; wir werden aber noch vollſtändiger davon unterrichtet, wenn wir nun auch die Darſtellungen des Altmeiſters in ihren Einzelnheiten verfolgen. Zu ſolchem Ende theilt Franco alle Menſuralmuſik zunächſt ein in eine vollkommen abgemeſſene und in eine unvollkommen oder nur zum Theil abgemeſſene. Zu der erſteren, der vollkommen abgemeſſenen Menſuralmuſik rechnet er den Discantus, welcher in jedem ſeiner Theile nach dem **Tempus**, alſo nach dem beſtimmten Zeitmaaße, gemeſſen werde (**in omni parte sui tempore mensuratur**); und zu der anderen, der unvollkommen gemeſſenen Menſuralmuſik, zählt er das **Organum**, welches bloß in jedem ſeiner Theile abgemeſſen werde (**in quolibet parte sui mensuratur**), welchen etwas unklaren Ausdruck Kieſewetter ſo erklärt, daß ſich dieſe Muſik in ihren Theilen ſelbſt das Maaß gebe, alſo letzteres mehr nur das Reſultat der Uebereinkunft unter den Sängern, ein conventionelles, denn ein für ſich ſelbſt ſchon genau beſtimmtes ſey. Der **Discantus** insbeſondere iſt Franco ein Zuſammenklang verſchiedener Melodieen, welche gegen einander durch **Longas**, **Breves** und **Semibreves** verhältnißmäßig zuſammengefaßt und in der Schrift durch verſchiedene Figuren angedeutet werden, alſo ganz daſſelbe, was wir heutzutage im weiteſten Sinne des Worts unter Harmonie verſtehen. Insbeſondere theilt er nach ſolcher Begriffsbeſtimmung nun den **Discantus** in drei verſchiedene Klaſſen. In der erſten Klaſſe erſcheint ihm derſelbe bloß als ein einfacher fortgeſetzter Geſang mehrerer Stimmen, als ein **Cantus simpliciter prolatus**; in der zweiten Klaſſe als ein ſolcher Geſang, der hie und da auch durch Schweigemomente, durch Pauſen unterbrochen wird, als ein **Cantus truncatus**, der für ſich insbeſondere den Namen **Ochetus** führe; und in der dritten Klaſſe endlich als ein völlig gebundener Geſang, als ein **Cantus copulatus** oder **qui copula nuncupatur**. Es geht daraus hervor, daß zu Franco's Zeiten auch die Lehre von der Harmonie ſchon eine anſehnlichere Erweiterung und ſyſtematiſchere Anordnung er-

fahren oder auch wohl durch ihn erſt erhalten haben mußte; doch davon, um des überſichtlicheren Zuſammenhangs willen, in ſpäteren Paragraphen, da wir hier es zuvörderſt nur mit der Entwicklung der Menſural-Theorie zu thun haben. Setzt in Anordnung dieſer — was noch bemerkt werden muß — Franco dem **Discantus** das **Organum** entgegen, ſo erhellet daraus deutlich, daß auch er unter dieſem immer noch bloß einen ſolchen mehrſtimmigen Geſang verſtand, bei welchem die verſchiedenen Stimmen ſtets mit gleichen Schritten, zu gleicher Zeit ſich fortbewegten, wie es vor Erfindung aller Menſuralmuſik der Fall war, und daß auch zu ſeiner Zeit nur ein mit Menſuralnoten (in Figuren) dargeſtellter mehrſtimmiger Geſang den Namen **Discantus** führte.

§. 45.

Fortſetzung.

Dieſe Figuren (ſo hießen die an die Stelle der Neumen und anderer Tonſchriftzeichen getretenen Noten damals ſchlechtweg) betreffend, ſo nimmt die Lehre davon, wie von der damit in engſter Verbindung ſtehenden Menſur insbeſondere, den größten Theil in dem Traktate Franco's ein, und mit einer ſolch' weſentlichen und vollſtändigen Entwickelung ihrer Theorie zwar, daß für keinen der nächſten Nachfolger Franco's Etwas zuzuſetzen übrig blieb, wohl aber Alles, was vielleichtige Aenderungen und Vervollkommnungen in der contrapunktiſchen Kunſt mit der Zeit auch hier in gleicher Weiſe noch nöthig machen wollten, füglich und ohne ſonderliche Schwierigkeit daraus abgeleitet werden konnte. Den Beweis für dieſe Behauptung vielleicht durch eine Darlegung der Theorie ſelbſt aus dem Buche zu führen, kann nicht meine Aufgabe ſeyn, und um ſo weniger hier, als ich dieſes Orts nur das eigentlich Geſchehene in ſeinem Beſtande wieder zu erzählen habe, und jene ſehr verwickelte Art der Notation auch längſt veraltet iſt, ſo lange die Lehre von der Perfection und Imperfection der Noten und den Aenderungen, welche ſich aus ihrer Stellung in Abſicht auf die örtliche Geltung ergaben, wie die Lehre von der Ligatur der Noten, dieſe, anſcheinend freilich nur eine Anzahl durchaus conventioneller und willkührlich angenommener Regeln, in der That aber Frucht vieler mühſamer und ſehr ſcharfſinniger Unterſuchungen ꝛc., auch nach Franco noch und zwar in derſelben Weiſe, wie er ſie hier zuerſt theoretiſch entwickelt, in den Schulen in der That, einige minder weſentliche Modificationen abgerechnet, welche theils durch die Anwendung auf ſo manche in der Kunſt des Contrapunkts erſchienene neue Fälle, theils auch

durch die im vierzehnten Jahrhunderte eingeführten weißen oder ungefüllten Noten *) nöthig wurden, im ſteten praktiſchen Gebrauche blieb. Dies beweiſen uns eine Menge Schriften des fünfzehnten und ſechszehnten Jahrhunderts, in welchen derſelbe Gegenſtand noch als ein beſonderer Vorwurf theoretiſch-praktiſcher Beſchauung abgehandelt wird, ohne indeß auch nur einmal einen vollkommen klaren, deutlichen, für vollkommene Kenntnißnahme genügenden Blick in die Sache zu geſtatten. Mag die Schuld davon in der Weitſchweifigkeit und verwickelten Conſtruction der Lehre ſelbſt liegen, die erwieſen ſo groß war, daß man ſchon im dreizehnten Jahrhunderte, zu Franco's Zeiten, auf allerhand kleine Hülfsmittelchen, ſogenannte Eſelsbrücken und Schlüſſel ſann, das Behalten der Sachen im Gedächtniſſe und namentlich die Beurtheilung der verſchiedenen Geltung der Noten in der Ligatur zu erleichtern. Franco führt ſelbſt in ſeinem Traktate ein ſolches unſchuldiges Hausmittelchen an, das zu ſeiner Zeit in den öffentlichen Singſchulen im Gebrauche geweſen ſey, und das in mehreren lateiniſchen Diſtichen beſteht, wovon auch Kieſewetter in ſeinem Geſchichtsabriſſe mittheilt, aber welche ich hier glaube ebenfalls als überflüßig weglaſſen zu können, da doch ein tieferes Eingehen in die Sache außer dem Bereiche und dem Hauptzwecke dieſes Buchs liegt.

§. 46.

Fernere älteſte Lehrer des Menſuralgeſanges.

Wie aber Franco in ſeinem Traktate ſelbſt bekennt und zugeſteht, war er, als ſolcher erſter Begründer und Veröffentlicher einer vollſtändigen geordneten Theorie der Menſuralmuſik, nicht etwa auch überhaupt der allererſte Lehrer derſelben, ſondern Solche, welche entweder in öffentlichen Singſchulen oder auch privatim Unterricht in dem Menſuralgeſange mit ſeinen Noten ertheilten, gab es theilweiſe ſchon vor ihm, theilweiſe bereits zu gleicher Zeit mit ihm noch Mehrere, von denen Einige dann auch als Schriftſteller über denſelben Gegenſtand ſich verſucht haben mögen. Daß nach ſeiner Zeit die Menſuralmuſik eine allgemeine und weite Verbreitung in alle chriſtliche Länder Europa's ſchnellſtens gewinnen mußte, bedarf keines Nachweiſes. Ich will hier nur einige der bedeutendſten

*) Neben dieſen erhielten alsdann die ſchwarzen oder überhaupt gefüllten Noten eine etwas geänderte, nämlich im Tempore imperfecto (gerader Taktart) um ein Viertheil, und im Tempore perfecto (ungerader oder Tripel-Taktart) um ein ganzes Drittheil verminderte Geltung, wie dies auch früher ſchon von mir beiläufig bemerkt wurde.

und hiſtoriſch merkwürdigſten jener älteſten Lehrer noch namhaft machen.

Der erſte dahin gehörige, der zugleich auch als Autor über Menſur und Menſuralmuſik, nur in einer minder vollſtändigen Weiſe als Franco von Cöln, ſich hervorthat, iſt ein gewiſſer Beda, von deſſen Heimath, Lebenszeit und ſonſtigen Lebensumſtänden man aber durchaus nichts Genaues mehr weiß. Seinen Traktat, De musica quadrata seu mensurata, hat zwar ſpäter ein Aehrenleſer in die Sammlung der Schriften des Beda venerabilis aufgenommen, eines frommen und für ſeine Zeit auch ſehr gelehrten angelſächſiſchen Mönchs, der aber 672 im Sprengel von Durham geboren wurde und am 26. Mai 735 in ſeinem Kloſter ſtarb. Der eben ſo fleißige als eilfertige Mann kam auf den Gedanken der Aufnahme vielleicht dadurch, weil ſich wirklich unter den theologiſchen Schriften dieſes Mönchs auch eine muſikaliſche, „Musica theoretica," vorfand, und man auch zu ſeiner Zeit ſchon von einem andern Schriftſteller dieſes Namens Nichts mehr wußte; allein hätte er nur die mindeſten muſikaliſchen Kenntniſſe gehabt, ſo hätte er einſehen müſſen, daß dieſe Schrift ganz im Sinne und gemäß dem Stande der Muſik des ſiebenten und achten Jahrhunderts abgefaßt war, jener Traktat aber ſchon eine weit bedeutendere Ausbildung der Kunſt und viel gründlichere Kenntniſſe darin vorausſetzte, alſo gar nicht zu jenem paßte, kurz, daß eben ſo wenig und aus denſelben Gründen dieſer Beda venerabilis ſolchen Traktat abgefaßt haben konnte, als der Lütticher Franco mit dem Franco von Cöln verwechſelt werden darf*). Zudem war mit keiner Sylbe auch dieſes Traktates in dem Verzeichniſſe gedacht, das Beda venerabilis noch ſelbſt von ſeinen Schriften angefertigt hatte, und das nicht unwahrſcheinlich dem Sammler in authentiſcher Geſtalt vorlag. Forkel meint in ſeiner Geſchichte, daß jener Beda, der eigentliche Verfaſſer des Traktats über Menſuralmuſik, ſpäter als Franco gelebt habe; aber wäre das wahr, ſo müßte man ſich wundern, wie der Mann nach Vorlage einer Schrift, wie die des Franco, noch ſo Unvollſtändiges nnd Ungeordnetes niederſchreiben mochte. Doch Forkel ſetzt — wie wir geſehen haben — das Lebensalter Franco's auch noch in's eilfte Jahrhundert, und ſo konnte er auch wohl zu jener Annahme kommen; nun wir aber mit Beſtimmtheit wiſſen, daß Franco von Cöln in der erſten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts erſt lebte und wirkte, ſo läßt ſich für Beda wohl eher das Ende des zwölften oder der Anfang des dreizehnten Jahrhunderts als Lebenszeit annehmen.

---

*) Vergl. die vorhergehenden vier Paragraphen.

Ein anderer jener erſten und älteſten Lehrer der Menſuralmuſik war Walther Odington, ein Benedictiner von Evesham, der um's Jahr 1240 lebte, und ebenfalls ein Buch über Muſik und insbeſondere Menſuralmuſik unter dem Titel **De speculatione musices Libri VI.** hinterlaſſen hat, das jetzt noch auf der Bibliothek zu Cambridge ſich vorfindet*). Jedes der ſechs Bücher führt ſeine eigene Ueberſchrift, und das erſte handelt in zehn Kapiteln von der Theilung der Tonleiter und den harmoniſchen Verhältniſſen; das zweite in achtzehn Kapiteln von den toniſchen Verhältniſſen der Intervalle; das dritte von der Berechnung des Monochords und der Orgelpfeifen, den von Franco aufgeſtellten drei Arten der Melodie ꝛc. ꝛc. Auch von den damals üblichen Tonzeichen kommt Vieles darin vor, woraus hervorgeht, daß man auch im dreizehnten Jahrhunderte noch hie und da ſich in der Schrift bloß der Gregorianiſchen und anderer (doppelter) Buchſtaben zur Bezeichnung der Töne bediente. Die Namen der Noten müſſen ganz eigene in England damals geweſen ſeyn, als **Punctum, Bispunctum, Tripunctum, Apostropha. Bistropha etc. etc.**, und es ſollte dadurch nicht bloß der Werth der Töne, ſondern auch ihr Steigen und Fallen in der Melodie, ja ſogar ganze, aus mehreren Tönen beſtehende Sätze ſollten dadurch mit einem Worte angedeutet werden. In wie ferne dies möglich, kann ich nicht angeben, da mir Odingtons Werk ſelbſt nicht vorliegt, und ich jenen Inhalt nur überſichtlich nach einer Beſchreibung Burneys hier des Intereſſes wegen mittheile. Wie dieſer uns in ſeiner Geſchichte verſichert, ſoll das Werk auch im Style und in der Anordnung der Gegenſtände viele Aehnlichkeit mit dem Franco's haben, und vorausſetzen laſſen, daß Odington Franco's Abhandlung und Syſtem kannte.

Ein dritter für die Geſchichte bemerkenswerther Menſurallehrer jener Zeit war Hieronymus de Moravia, deſſen Lebenszeit gewöhnlich um das Jahr 1260 geſetzt wird, und welcher der Erſte geweſen zu ſeyn ſcheint, der ſich in Frankreich um die Ausbreitung des Menſuralſyſtems verdient machte; doch iſt auch von ſeinen Lebensverhältniſſen nichts Näheres bekannt; ja nicht einmal die Werke hat man mehr, welche er in jener Beziehung abgefaßt haben ſoll, und die für Frankreichs Muſikgeſchichte doch von ſo außerordentlicher Wichtigkeit ſeyn müßten. Daß eben deßhalb auch dieſer Hieronymus ſchon öfters mit einem andern Kirchenlehrer, der

*) Hiernach haben wir den Beweis, daß in der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts ſich die neue Muſik bereits ziemlich über ganz Europa ausgebreitet hatte; denn daß ſie auch in Frankreich ꝛc. damals ſchon einheimiſch war, werden wir alsbald und noch in dieſem Kapitel mit eben ſo viel Beſtimmtheit erfahren.

noch den Beinamen der Schwärmer zu führen pflegte, verwechſelt wurde, ſey beiläufig bemerkt. Der letztere war aber zu Stridon an der ungariſchen Gränze geboren, lebte ſchon im vierten Jahrhunderte, ſtarb zu Bethlehem 420, und hat nichts die Muſik Betreffendes gethan, als in der orientaliſchen Kirche die ſogenannten **horas canonicas** eingeführt, d. h. den gewöhnlichen Mönchsgeſang.

§. 47.

Nächſte Schickſale des Discantus oder der Harmonie.

Kehren wir hiernach, nunmehr wir uns über die Beſchaffenheit der Menſur in der nächſten Folgezeit ihrer Entſtehung unterrichtet haben, auch zu der zweiten weſentlichſten Erſcheinung in der Muſik damaliger Zeit, der Harmonie oder dem Discantus, wie jene gewöhnlich hieß, wieder zurück, und betrachten deren Schickſale in dem vorliegenden nächſten dreizehnten Jahrhunderte. Franco's Traktat „**Musica et Cantus mensurabilis**“ wird uns auch dabei, obſchon er hier weit weniger als bei der Kenntnißnahme des Menſuralzuſtandes ausreicht, wieder als vornehmſter und ſicherſter Führer dienen müſſen: es liegt, ſeiner Unvollkommenheit und Undeutlichkeit ungeachtet, keine beſſere Quelle aus jener Zeit mehr vor, und Zeitungleiches, Jüngeres, verdient in hiſtoriſchen Forſchungen ſtets weniger Vertrauen als Zeitgleiches, und wäre dies an ſich auch noch ſo kümmerlich gegen jenes ausgeſtattet. Nur ein Kapitel iſt es, in welchem jener Traktat von der Harmonie insbeſondere handelt. Demzufolge aber unterſcheidet Franco ſchon (was von einem bedeutenden Fortſchritte dieſer Lehre in dem letztvergangenen Jahrhunderte bis auf ihn zeugt, und wozu die erfundene Menſur mit ihren verſchiedenen Noten ohne Zweifel den wirkſamſten Antrieb gegeben hatte)*) vollkommene, unvollkommene und hiernach ſogar auch noch eine mittlere Gattung von Conſonanzen, welche letztere er und in **specie** Concordanzen heißt. Für vollkommene Conſonanzen erklärt er bloß den Einklang und die Octave, als unvollkommene die große und die kleine Terz, und als mittlere die Quinte und die Quarte. Eben ſo unterſcheidet er auch unter den Diſſonanzen (oder Discordanzen) auch ſchon vollkommene und unvollkommene. Vollkommene Diſſonanzen nennt er die Sekunde, den Tritonus (die übermäßige Quarte), und die große wie die kleine

*) Die Menſur machte größere Bewegung und Freiheit in den verſchiedenen Stimmen, ja ſogar Durchgänge u. dgl. möglich, da mußte man nothwendig auch zu einer ſorgfältigen Unterſcheidung des con- oder diſſonirenden Charakters der Intervalle gelangen.

Septime, und unvollkommene die große und kleine Sexte, die er doch, als umgekehrte Terz, auch für Conſonanzen hätte halten ſollen, da er die Terzen ſchon als ſolche bezeichnet.

Nach dieſer allgemeinen Lehre von den Intervallen geht Franco dann weiter in ſeiner Betrachtung, und erklärt ſich über den Discantus (die Harmonie) und ſeine verſchiedene Arten zunächſt dahin, daß ein **Discantus** gemacht werde mit einer oder mit mehreren, oder auch ganz ohne Lyra. Dieß iſt die getreueſte Ueberſetzung ſeiner eigenen Worte: welchen Sinn dieſelben haben, wie ſie zu verſtehen, iſt etwas ſchwer begreiflich. Ich will anführen, wie Kieſewetter ſie zu interpretiren verſucht. „Der **Discantus** wird gemacht mit einer oder mehreren Lyren — meint Kieſewetter — ſolle wohl ſo viel heißen als: man ſetzt die zu erfindende Stimme (den Contrapunkt, die Harmonie bildende Stimme) zu dem gegebenen oder willkührlich gedachten „Tenor“ *), über einem nach Art der Leyer oder des Dudelſacks (damals gebräuchlichſte Inſtrumente) ausgehaltenen Grundtone, neben welchem nun bisweilen, wie wenn zwei Lyren zuſammengeſpielt werden, entweder noch deſſen Quinte, oder, wie wenn drei Lyren zuſammengeſpielt würden, auch noch deſſen Octave mitklingen kann, und in welchem Falle dann der ſogenannte Tenor (die Melodie) wohl aus ſolchen Tönen zu beſtehen hatte, zu denen jener Accord (Lyra) auch paßte. Sollte der **Discantus** ohne Lyra gemacht werden, ſo muß — ſchließt Kieſewetter — die Harmonie wohl nur aus einer oder mehreren, über oder unter den „Tenor“ geſetzten Stimmen ohne einen liegenden und forttönenden Accord oder Grundton beſtanden haben.“ Das Aengſtliche und faſt Gezwungene dieſer Erklärung fühlt Jeder, und doch ſcheint ſie auf den erſten Anblick die einzig richtige. Indeß ließe ſich den Worten Franco's auch wohl noch folgende Deutung geben, und ich überlaſſe dem Leſer, welchem Sinne er ſeine Beiſtimmung zu geben für gut findet. Der **Discantus** wird gemacht mit einer, mit mehreren oder ohne Lyra: könnte das, und namentlich als Reſultat der Lehre von der Menſur, nicht auch wohl ſo viel heißen, als: die Harmonie zu einer gegebenen Melodie wird dergeſtalt gebildet, daß entweder nur ein oder mehrere oder auch gar kein harmoniſch begleitender Ton auf einen Melodienton fällt? — Die Lyra nämlich brauchte man damals lediglich zur Begleitung des Geſanges, uniſoniſch oder auch in verſchiedenen conſonirenden Intervallen: konnte ſie hier nun nicht auch wohl das Bild von begleitender Har-

---

*) So nannte man damals nämlich Das, was wir heute mit dem Ausdrucke Thema oder Melodie, Hauptgeſang ꝛc. ꝛc. belegen, wozu, behufs Bildung einer Harmonie, die übrigen Stimmen geſetzt werden müſſen.

monie abgeben? — Demnach wäre denn ein Discantus mit einer Lyra ein blos zweiſtimmiger, ein Discantus mit mehreren Lyren ein mehrſtimmiger, und ein Discantus ohne Lyra ein uniſoniſcher oder auch blos einſtimmiger Satz geweſen, wie dieſer, mittelſt der Menſuralnoten, vorübergehend recht wohl jetzt in einem ſonſt harmoniſch behandelten Tonſtücke vorkommen konnte. Eine ſolche Erklärung widerſpricht auch keineswegs dem Zuſammenhange, ja entſpricht demſelben viel mehr noch, wenn Franco gleich darauf ferner in ſeinem Traktate ſagt, daß ein auf ſolche Weiſe eingerichteter Discantus (mit geringen, für uns nicht mehr ganz verſtändlichen Abänderungen im Verfahren) angewendet werde bei *Motettis*, *Conductis*, *Cantilenis*, *Rondellis*, geiſtlichen und weltlichen Geſängen *), und daß der Discantus mit einer Stimme ſowohl im Einklange (ohne Lyra?), in der Octave, der Quinte und der Quarte, in der großen und in der kleinen Terz angefangen werden könne. Die Diſſonanzen wurden dabei gehörigen Orts durchgehend unter die, die eigentliche Harmonie bildenden, Conſonanzen gemiſcht, und zwar ſo, daß, wenn der „Tenor" (die Melodie oder Hauptſtimme, der Cantus firmus) ſtieg, der Discant (die begleitende Harmonieſtimme) fallen ſollte, und umgekehrt. War die Compoſition dreiſtimmig, in welchem Falle der Satz *Triplum* hieß, ſo — lehrt Franco insbeſondere — mußte man ja auf den „Tenor" und den Discantus zugleich große Acht haben, damit die dritte Stimme, wenn ſie mit dem „Tenor" diſſonire, nicht auch mit dem Discantus diſſonire, und umgekehrt, was jedenfalls wohl ſo viel heißt, daß die Diſſonanz unter allen Umſtänden blos als ein durchgehender Ton erſcheine, entweder nun unten in der dritten Stimme oder oben im „Tenor", was für die Geſchichte der Harmonie immer eine ſehr merkwürdige Erſcheinung und Regel iſt.

Doch lehrt Franco eben dort auch einen vier- und fünfſtimmigen Satz oder — behalten wir das Wort bei — Discantus. Dabei muß — ſagt er — wiederum auf die ſchon vorhandenen **) Stimmen ſorgfältige Rückſicht genommen werden, damit, wenn man mit der einen diſſonirt, man mit den übrigen doch conſonirt. Dann durften oder ſollten ferner dabei die Stimmen nicht ſtets zugleich (gleichzeitig) fallen oder ſteigen,

*) Damit haben wir nun auch ein Verzeichniß derjenigen Tonſtücke, welche im dreizehnten Jahrhunderte bereits im Gebrauch waren.

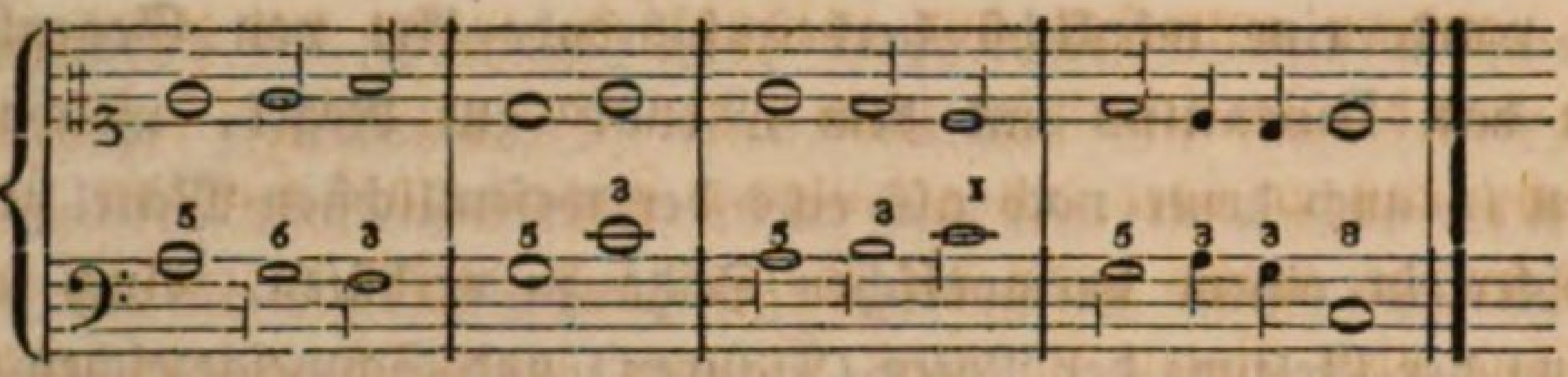
**) Dies Wort ſcheint zu beweiſen, daß man einen Discantus zunächſt blos zwei- oder dreiſtimmig ſetzte, und dann daraus erſt, durch Zufügung eines andern oder Verdoppelung eines ſchon vorhandenen Intervalls, den vier- und fünfſtimmigen Satz machte. Indeß war dieſer demnach auch damals ſchon im Gebrauch.

ſondern ward eine möglichſt herbeizuführende Art von Gegenbewegung zwiſchen dem **Discantus** und dem „Tenor" zur Regel, welche im Allgemeinen ja auch heute noch als eins der weſentlichſten Mittel gilt, mögliche Fehler in einem harmoniſchen Satze zu verhüten. Auch ſorgfältige Beachtung der Geltung der Noten (Figuren) und Schweigezeichen (Pauſen) in allen Stimmen verlangt Franco, damit keine Stimme mehr **Longas, Breves** oder **Semibreves** erhalte, als ihr im Vergleich zu der andern oder überhaupt den übrigen Stimmen zukommen, bis auf die letzte Note, den „*Punctus organicus*" (Orgelpunkt), welcher keinem Maaße unterliege, und welcher alſo entweder nach Belieben oder ſo lange ausgehalten werden konnte, bis auch die übrigen Stimmen ſchwiegen, die in ihrem Fortſchreiten ſich hier gegenſeitig nach einander richteten.

§. 48.

Fortſetzung.

So bewegten die verſchiedenen Stimmen einer Harmonie ſich denn zu Franco's Zeiten ſchon durch mehrfache conſonirende und diſſonirende Intervalle in verſchiedener Richtung nach gewiſſen, ebenſo beſtimmt ausgeſprochenen als geordneten Regeln, wahrſcheinlich auch — was ſich kaum anders denken und vermuthen läßt — je nach Maaßgabe der Wirkung des Satzes auf das ſicher bereits nicht mehr ſo ſehr ungebildete Ohr, und dem zu Folge hatte man denn ſchon damals auch einen Contrapunkt im eigentlichen Sinne des Worts, ja nicht unwahrſcheinlich ſogar einen wirklichen gemiſchten Contrapunkt, da die Anwendung einer zu ſolch' außerordentlichen Subtilitäten ausgeſponnenen Menſural-Theorie, mit Figuren verſchiedener Gattung, bei Ausübung, bei Effectuirung einer Harmonie, die ungleich mehr war denn jenes älteſte **Organum** von Hucbald, mit dieſem auch nicht die mindeſte weitere Aehnlichkeit mehr hatte, als daß überhaupt mehrere verſchiedene Töne zu gleicher Zeit im Geſange erſchienen, kaum noch zu etwas Anderem führen konnte, unwillkührlich und aus ſich ſelbſt zu ſolcher Geſtaltung Veranlaſſung geben mußte. Demungeachtet ſind wir, zu unſerem größten Leidweſen, gezwungen, dieſen an ſich gewiß vollkommen richtigen hiſtoriſchen Schluß auf einer bloßen Vermuthung beruhen zu laſſen, da ſich auch nicht ein einziges praktiſches Beiſpiel mehr aus jener Zeit zum beweiſenden Belege in dieſer Beziehung anführen läßt. Der engliſche Geſchichtſchreiber und gelehrte Organiſt Burney will zwar eines ſolchen Beiſpiels gar nicht bedürfen und „neun Regeln" in dem Franco'ſchen Traktate gefunden haben, nach denen ſich auch ohne praktiſches Muſter ein harmoniſcher Satz in damaliger Geſtalt vollkommen treu bilden laſſe; macht in der That auch den Verſuch damit, und ſchreibt z. B.



was denn eine Harmonie nach **Franco'ſchen** Grundſätzen ſeyn ſoll, nur mit unſern Noten und nach unſerem Menſuralſyſtem mit Taktſtrichen eingetheilt; allein ſo richtig **Burney** das Original in ſeinem Bilde vielleicht getroffen haben mag, ſo iſt dies doch wohl nur ein Werk des Zufalls, da ſich ſo wenig von jenen fraglichen „neun Regeln" als ſonſt von einer Erklärung in Franco's Traktat Etwas finden läßt, das zu irgend einer verläſſigen Richtſchnur in Bildung harmoniſcher Sätze nach Gebrauch und Weiſe des dreizehnten Jahrhunderts ausreichte. Wäre wirklich etwas dergleichen darin zu finden geweſen oder noch zu finden, **Kieſewetter**, dieſer unbedingt emſigſte, begabteſte und bemitteltſte Forſcher neuerer Zeit, hätte es ſicher gefunden; aber er fand es ſo wenig als einer meiner Freunde, der den auf der alten Kloſterbibliothek zu St. Gallen liegenden, ohnſtreitig beſten Codex einzuſehen und längere Zeit zu ſtudiren Gelegenheit hatte.

§. 49.

Fortſetzung.

Ganz eigener Art verhielt es ſich mit den Fortſchritten der Harmonie zu jener Zeit in **Frankreich**. Man ſollte glauben, dies Land der Bewegung und des ſinnlichen Reizes hätte früher denn irgend ein anderes ſeine Thore einer Muſik geöffnet, die unbedingt am meiſten ſeinem Verlangen zu entſprechen vermochte; allein hat es an **Takt** den guten Franzoſen, an beſtimmt gemeſſener und um des verſchiedenen Maaßes willen entſtandener Mannigfaltigkeit, auch niemals gefehlt, die **Harmonie**, die gute, rechte, ſcheint, wie wir es heute noch wiſſen und erfahren, niemals ihr Streben ſonderlich erfüllt zu haben. Wie ich §. 46 dieſes meines Buchs nachwies, waren die Franzoſen allerdings auch ſchon im dreizehnten Jahrhunderte mit der Menſur und ihren verſchiedenen Noten bekannt, brachten ſolche in Anwendung, und lehrten öffentlich in Schulen darnach ſingen, aber nicht eigentlich in Verbindung mit der Harmonie, wenigſtens der praktiſchen Ausübung der Muſik nach nicht. Mag die Theorie und die ſpeculative Forſchung ſich hie und da auch mit beiden Gegenſtänden in ſolcher identiſchen Verbindung beſchäftigt haben, wie die Praxis ſich einer Harmonie bediente, war der Geſang darin keineswegs förmlich men-

ſurirt, ſondern entweder nur ſyllabiſch, wobei mit jedem Sylbenausſpruche auch der Fortſchritt zu einem neuen Tone geſchah, oder der Art melismatiſch, daß er über den gehaltenen Tönen eines **Cantus firmus** ausgeführt wurde, wobei dann die Sänger ſich vorher vereinbart hatten, wie viele Töne oder Noten in einer Stimme gegen die andere jedesmal vorgetragen werden ſollten. Demnach hatte man in Frankreich gleichſam zweierley Arten von *Discantus* oder *Dechant*, wie dort jener genannt wurde. Bei der erſteren und einfacheren Art pflegten zwei Stimmen blos im Einklange oder in der Octave mit einander fortzuſchreiten, und nur hie und da trennten ſie ſich und dergeſtalt zwar, daß, wenn die eine Stimme eine Stufe ſtieg, ſo fiel die andere um ſo viel, und umgekehrt, wodurch dann gar nicht ſchlecht klingende Terzen (Sexten und Decimen) entſtehen mochten. Doch floſſen die Stimmen, nach einer ſolchen Abweichung ſofort auch wieder zuſammen, und ſchritten ſie vielleicht einmal länger in Terzen (Sexten oder Decimen) mit einander fort, ſo ward jedenfalls doch im Einklange geſchloſſen. In der zweiten Gattung von **Discantus** oder **Dechant** pflegten in der Regel zwar auch nur zwei Stimmen ſich mit einander zu verbinden, aber die eigentlich discantiſirende (harmoniſch dazutretende) Stimme führte dann zu dem **Cantus firmus** der erſten Stimme beliebig, wie es Geſchick und Geſchmack eben zuließen, mehrere bunte Paſſagen aus, die *Fleurettes* genannt wurden und bei denen — wie geſagt — nur vorher beſtimmt war, wo die **Cantus firmus**-Stimme fortſchreiten durfte, auch dies erſt durch ein ſichtbares Zeichen des Fleuretten (discantiſirenden, harmoniſirenden) = Sängers angegeben wurde.

Es läßt ſich nicht läugnen, daß beide Arten von **Discantus**, wie ich ſie ſo eben beſchrieben habe, und wie ſie im dreizehnten Jahrhunderte in Frankreich erwieſen im Gebrauch waren, gut ausgeführt recht wohl von ſehr angenehmer, befriedigender Wirkung ſeyn konnten, wenn ſonſt nur alle Mittel zu einer ſolchen guten Ausführung, als genügende Kenntniſſe der Intervallenverhältniſſe, geläuterter Geſchmack, gebildetes Ohr und praktiſche Fertigkeit, vorhanden waren, und es muß daher um ſo mehr auffallen, daß die eigentlichen theoretiſchen Schriftſteller jener Zeit davon faſt mit keiner Sylbe ſprechen. Nur ein zu feſtes Anſchließen der franzöſiſchen Autoren an ihre ausländiſchen Quellen, wo natürlich einer blos franzöſiſchen Praxis wenig gedacht ſeyn konnte, läßt ſich als Grund dieſer Thatſache denken, oder der Umſtand, daß aus Mangel an Geſchmack ꝛc. jene *Fleurettes* bisweilen oder auch in der Regel, und zumal, wenn ſie vielleicht gar von mehreren harmoniſirenden Stimmen zugleich verſucht wurden, ſo bizarr und ohrwidrig ſich geſtalteten, daß ein ordentlicher Theo-

retiker, mit deſſen Denken und Forſchen über den Gegenſtand ſich nothwendig auch der Geſchmack mehr und mehr läutern mußte, ſich — geradezu geſagt — ſchämte, von einer Sache Etwas zu veröffentlichen, die er überdies wohl, als blos in **praxi** gegenwärtig, als längſt in ihrer Unwürdigkeit bekannt vorausſetzte.

§. 50.

Fortſetzung.

Eine ganz beſondere Art des **Dechant** war in Frankreich im dreizehnten Jahrhunderte auch noch vorhanden unter dem Namen ***Fauxbourdon.*** Es war dies ein dreiſtimmiger Geſang, welcher aus einer Reihe auf einander folgender Sextenaccorde mit bloßer Terz beſtand, die in gerader Bewegung über dem „Tenor“ oder dem **Cantus firmus** als ihrer Unterlage gleichſam fortliefen, ſo daß die Mittelſtimme zu dieſem „Tenor“ immer noch die höhere Terz (groß oder klein) und die Oberſtimme noch die höhere Sexte (große oder kleine) ſang; nur am Schluſſe eines Gedankens oder eines Abſatzes pflegte die Oberſtimme wohl ihre Sexte aufzugeben und ſtatt deren in die befriedigender ſchließende Octav zu fallen, z. B.

c̄	d̄	c̄	h	c̄	h	c̄	h	a	gis	a
g	a	g	f	e	f	g	f	e	d	c
e	f	e	d	c	d	e	d	c	H	A

Den Namen *Fauxbourdon* (eigentlich **faux bourdon**) erhielt eine ſolche harmoniſche Satzweiſe eben davon, weil die eigentliche Melodie, der **Cantus firmus**, ſtatt wie gewöhnlich und von der Natur geboten in der Oberſtimme zu liegen hier von der Unterſtimme geführt und dieſe ſomit gewiſſermaßen ein „falſcher Baß“ wurde. Daß ein ſolcher **Fauxbourdon** bereits geübte Sänger erforderte, leuchtet ein, da die ſtändigen Sexten und Terzen für die damaligen Ohren und Kehlen noch ungleich ſchwerer zu treffen ſeyn mußten als Quarten, Quinten und Octaven. Daher wollte ein ſolcher Geſang Anfangs auch gar nicht recht aufkommen, und ſpäter erſt, wo Gehör und Geſchmack ſchon etwas mehr ausgebildet waren, auch die Sänger bereits Mancherley verſucht hatten, um eine ſolche Sextenfolge wagen zu können, welche ſelbſt die Theorie noch nicht hatte anerkennen wollen, gewann auch dieſe Art von Harmonie eine verbreitetere Beliebtheit, und ſo ſehr zwar, daß ſie darnach, im vierzehnten Jahrhunderte, ſich unter dem Namen ***Falso bordone*** ſogar einen Weg über Frankreichs Gränzen hinaus, nach Italien, durch Sänger der Päbſte von Avignon in die Päbſtliche Capelle zu Rom bahnte, wo ſich dieſelbe nun auch nach Einführung

des figurirten Contrapunkts noch lange erhielt, ja ſelbſt jetzt noch bei gewiſſen Gelegenheiten im Gebrauch iſt, doch in einer etwas von jener verſchiedenen und frühzeitig ſchon entſtandenen mehrfachen Geſtalt, die uns am beſten und verläſſigſten Baini in ſeinen hiſtoriſch-critiſchen Memoiren über das Leben des großen Paleſtrina beſchreibt. Einmal — ſagt Baini — ſey ein *Falso bordone* in der Päbſtlichen Capelle eine dreiſtimmige, gewöhnlich über die bekannten Melodieen der Pſalmodie der 8 Kirchentöne in folgender Art gearbeitete Compoſition geweſen, wobei entweder der Sopran oder Contraalt den **Cantus firmus**, die Mittelſtimme die darunter liegende Quarte und die Unterſtimme die untere Sexte in der diatoniſchen Tonleiter geſungen habe, und wobei am Schluſſe dann die Mittelſtimme die Quinte anzuſtimmen pflegte; oder habe zweitens eine ſolcher **Falso bordone** in einer wirklich regelmäßigen Compoſition für vier Stimmen, aber ohne beſtimmten Rhythmus, beſtanden, die im Contrapunkt lauter Conſonanzen mit einigen Ligaturen in der Caderz, enthalten hätte und bei der es ganz gleichgültig geweſen ſey, von welcher Stimme der **Cantus firmus** geführt worden wäre. Baini ſagt nicht, wann dieſe Veränderungen mit dem ſogenannten **Falso bordone** zuerſt vorgenommen wurden, ſondern nur, daß eben die letzte Geſtalt deſſelben die heute in Rom noch gültige ſey, und Kieſewetter hat alſo keineswegs Recht, wenn er behauptet, der **Falso bordone** habe ſich in ſeiner, oben beſchriebenen Urgeſtalt ſogar bis auf den heutigen Tag in der Päbſtlichen Capelle zu Rom erhalten, denn Baini, den jetzigen Direktor der Sextina, müſſen wir in dieſem Punkte doch wohl für beſſer unterrichtet anerkennen.

§. 51.

Fortſetzung.

So entbehrten denn die Franzoſen lange Zeit nach uns Deutſchen, den Engländern und Italienern eines regelmäßig geſchriebenen **Discantus**, d. h. eines harmoniſchen Satzes, auf welchem die bereits bedeutend erweiterten Geſetze und Regeln der Menſur angewendet worden wären; doch läßt ſich, bei der regen Theilnahme und ſchnellen Verbreitung, welche unſers Franco Bemühungen überall fanden, nicht wohl denken, daß ein ganzes Jahrhundert hätte vergehen können, ehe man auch in Frankreich, und ſollte es nur Studien halber geſchehen ſeyn, wenigſtens den Verſuch damit gemacht hätte, und wirklich auch war dies, ſo feſt man bis vor wenigen Jahren noch daran glauben wollte, nicht der Fall. In der zweiten Hälfte dieſes dreizehnten Jahrhunderts nämlich, ohngefähr um 1240 geboren, lebte zu Paris, im Gefolge des damaligen Grafen von Artois, Robert, ein gewiſſer Adam de la Hale, ein merkwürdiger Trouvère, d. h.

Dichter und Componiſt, der, weil er aus Arras in dem heutigen Departement Pas de Calais ſtammte und buckelig war, auch wohl **le Boiteux d'Arras** (der Buckelige oder Hinkende von Arras) genannt, von den alten Geſchichtſchreibern und Schriftſtellern aber nur als der Verfaſſer mehrerer kleiner dramatiſchen Spiele erwähnt wurde, bis endlich F. J. Fetis, damals Profeſſor und Bibliothekar am Conſervatorium zu Paris, jetzt Director des Conſervatoriums zu Brüſſel, vielleicht mehr als zufällig im Jahr 1827 einige Compoſitionen von ihm dort auffand und ſolche in richtiger Entzifferung in ſeiner **Revue musicale** ꝛc. ꝛc. veröffentlichte. Es beſtehen dieſe Compoſitionen in einigen Liedern, welche die Form von alten Rondo's (Rondellen) haben und überſchrieben ſind: **Li rondel Adan.** Es haben dieſelben nicht mehr die Form jener gewöhnlichen damaligen Diaphonien, ſind alſo keine der Art harmoniſirte Geſänge mehr, in welchen die Stimmen in gleichlaufenden Tönen in gerader Bewegung mit einander fortſchreiten, ſo daß ſie eine ununterbrochene Reihe von Quinten, Quarten und Octaven bilden, ſondern ſie ſind, obſchon ſich auch in ihnen noch manche gerade Quinten- und Octavenſchritte finden, doch auch ſchon mit Terzen, Sexten in entgegengeſetzter Bewegung untermiſcht, wie Franco es lehrte, und haben eine nach damaliger Sitte ziemlich genaue Menſur in den Zuſammenſtellungen, denen eine gewiſſe Zierlichkeit nicht abgeſprochen werden kann. Wer Kieſewetters Geſchichtsabriß, Kretzſchmars Ideen zu einer Theorie der Muſik, oder mein Univerſallexikon der Tonkunſt beſitzt, mag ein praktiſches Beiſpiel davon in unſeren Noten einſehen, hier ſolches mitzutheilen halte ich für nicht weſentlich.

Doch nun fragt es ſich noch, wann jener Adam de la Hale die Lieder verfaßte? — Fetis und Kieſewetter meinen im Jahre 1280. Dann allerdings wäre der Satz richtig und die Vermuthung vollkommen begründet, daß auch Frankreich im dreizehnten Jahrhunderte noch einen für damaligen Stand der Muſik vollkommen menſurirten **Discantus** und damit eine ganz nach Franco'ſcher Weiſe eingerichtete Harmonie hatte; allein da der vollſtändige Beweis für jenes Alter noch fehlt, ſo ließe ſich recht wohl auch annehmen, daß Adam die Lieder um ein Paar Jahre ſpäter erſt ſchrieb, und dann könnte er eben ſo gut auch einen ſolchen harmoniſchen Satz erſt in Italien gelernt, und Frankreich gleichwohl im dreizehnten Jahrhundert noch keine eigentlichen Menſural-Harmoniker gehabt haben, denn aus der noch vorhandenen, ziemlich ausführlichen und daher wohl verläſſigen Lebensgeſchichte Adams wiſſen wir nicht allein, daß er 1282 chon mit ſeinem Herrn, dem Grafen von Artois, als dieſer dem Herzoge von Alencon folgte, den Philipp der Kühne dem damaligen Könige Carl von Neapel aus Anlaß der ſicilianiſchen Vesper zur Hülfe ſandte, nach

Italien ging, ſondern auch, daß er niemals wieder von da nach Frankreich zurückkehrte, da, als 1287 dem mittlerweile zum Beherrſcher des unruhigen Königreichs erwählten Grafen, ſeinem Herrn, eine ſolche Rückkehr möglich wurde, er bereits in Neapel verſtorben war, was ſich auch aus einem ſeiner dramatiſchen Spiele „li Gieux du pelerin“ deutlich ergiebt. Daß der Text jener Lieder franzöſiſch iſt, legt ſolcher Annahme gar keine Schwierigkeiten in den Weg, denn recht wohl konnte Adam, der Dichter und Componiſt, die in Italien gelernte neue Harmonie- und Compoſitionsmethode auch einmal auf ſelbſt früher verfaßte vaterländiſche Lieder anwenden wollen. Im Gegentheil werden wir um ſo mehr noch darin beſtärkt, als alle ſonſtigen Proben und Documente eines franzöſiſchen regelmäßig geſchriebenen Dechant des dreizehnten Jahrhunderts gänzlich fehlen. Man wird mir vielleicht hier entgegenhalten wollen, daß alsdann, wenn Adam die Lieder erſt während ſeines Aufenthalts in Italien verfaßt habe, ſolche ſchwerlich auch wohl auf einer Pariſer Bibliothek zu finden geweſen, vielmehr in Italien geblieben ſeyn würden; allein warum ſollte nicht der Graf, ſein Herr, deſſen Liebling er war, den Nachlaß dieſes zuſammengerafft und wieder mit zurück nach Frankreich, oder — wenn das nicht — wenigſtens das Neue doch, was Adam geſchaffen, zu ſich genommen und, vielleicht um es dort einzuführen und bekannt zu machen, wieder zurück nach Paris mitgebracht haben, wo es dann, als etwas ſchätzenswerth Neues, auch auf den Bibliotheken und in Codicibus ſorgfältig aufbewahrt wurde? — Das Alles ſind Fragen, die nach meinem Dafürhalten zuvor noch beantwortet werden müſſen, ehe man unbedingt jener erſten Annahme ſich hingeben kann und darf. Doch halten wir uns hier, als für unſern nächſten Zweck nicht weſentlich genug, nicht länger dabei auf, ſondern ſchreiten lieber zur Betrachtung der muſikaliſchen Erſcheinungen in der nächſtfolgenden Zeit, nach dem damit vollendeten dreizehnten Jahrhunderte fort, welche, wie überall, ſo nun auch in Frankreich eine bedeutende Veränderung in den Syſtemen hervorbringen mußten.

§. 52.

Marchettus und Johann de Muris.

Vorzüglich wareu es ein Italiener und ein Franzoſe, welche ſich in dieſer Zeit, gleich Anfangs des vierzehnten Jahrhunderts, die Förderung der Menſural-Theorie, wie der Lehre von der Harmonie, als der noch immer weſentlichſten und bildungsfähigſten Theile unſerer Kunſt überhaupt ſehr angelegen ſeyn ließen, nämlich ein gewiſſer Marchettus von Padua und ein Johann de Muris, der gelehrte Geiſtliche und Doctor der Sorbonne zu Paris. War auch noch lange nicht

Alles damit geſchehen, was dieſe beiden Männer, jeder in ſeiner Sphäre, zur Entwicklung und Erweiterung jener Lehre und Theorie auf dem Wege empiriſcher Speculation beitrugen, und blieb der Folgezeit auch darnach noch immer viel zu forſchen, zu ergründen, neu zu geſtalten und zu gebären übrig, ſo war es doch ſo Viel, daß man nun in Wahrheit nach vollkommen beſtimmten Regeln einen ſelbſt nach unſeren heutigen Begriffen von der Sache reinen Accord und reine Harmoniefolgen zu bilden vermochte, und das reicht ſicherlich hin, uns eine möglichſt ausführliche Beſchreibung der Theoreme dieſer Männer, Schriftſteller und praktiſchen Lehrer, hier zur Pflicht zu machen.

Der erſtgenannte Marchettus (richtiger wohl Marchetto), aus Padua, muß noch im dreizehnten Jahrhunderte geboren worden ſeyn, denn ſchon in den erſten Decennien des vierzehnten Jahrhunderts lehrte er öffentlich Muſik zu Neapel, und ſchrieb auch zwei ſehr wichtige Abhandlungen, zunächſt „Lucidarium in arte musicae planae“, und dann „Pomerium in arte musicae mensuratae“, von welchen die letztere, was aus ihrer Dedication an den König Robert von Sicilien hervorgeht, nothwendig ſchon um 1309 beendigt worden ſeyn muß. Beide Abhandlungen hat Fürſtabt Gerbert durch ihre Aufnahme in ſeine Sammlung „Scriptores de mus. sac.“ (Thl. 3) dem um ſo wahrſcheinlicheren Untergange entriſſen, als auch der Name ihres Verfaſſers ſchon in Vergeſſenheit zu rathen anfing, ſo ungemein lange der Saame, welchen er ausſtreute, in den italieniſchen Schulen fortblühete.

Der andere, Johann de Muris (franz. eigentlich: Jean de Meurs und deutſch: Johann von der Mauer), ſollte ein etwas günſtigeres Schickſal für ſein Andenken in der Nachwelt haben, lebte und wirkte aber auch ſchon etwas ſpäter als Marchettus. Er muß gleich zu Anfange des vierzehnten Jahrhunderts in der Normandie geboren worden ſeyn, ſtudirte zunächſt aus Liebhaberei, doch mit großem Fleiße, die Muſik und ſtarb in genannter Würde zu Paris 1370. Durch die außerordentliche und äußerſt wirkſame Thätigkeit, welche er in der Muſik entwickelte, ward mit der Zeit den gebildeteren Verehrern dieſer ſein Name faſt eben ſo geläufig und heilig als der des Aretiniſchen Guido. Daher iſt es denn auch gekommen, daß ihm ſchon Manches in unſerer Geſchichte zugeſchrieben wurde, woran er eben ſo wenig Theil hat, als Guido an vielen der Wunderbarkeiten, welche unter ſeinem Namen von Mund zu Mund erzählt zu werden pflegen. So ſoll unſer Johann von der Mauer z. B., als man wußte, daß Guido noch keine Noten kannte, der erſte Erfinder der Noten, ja

auch der Menſuralmuſik und dergleichen Dinge mehr geweſen ſeyn. Der Franzoſen althergebrachte Liebe zum Ruhme und was damit in Verbindung ſteht, trug auch vielleicht nicht den geringſten Theil der Schuld an ſolchen falſchen Sagen: doch erklärt man die Sache meiſtens ſo. Wie gezeigt, erwachte gleich nach Guido ein allgemeineres und regeres Streben für Muſik, und wie von ſelbſt geſchah von mehreren Seiten her die ganz richtige Beobachtung, daß die Länge der Sylben eigentlich eine dreifache ſey, welche geehrte Dreiheit dann nach der heiligen Drei auch in dem **Tempus perfectum** repräſentirt werden ſollte *) Johann von der Mauer machte nun in dem, was Ausbildung der Menſuralmuſik wie der Harmonie anbelangt, noch immer etwas gegen Deutſchland und Italien etwas zurückſtehenden Frankreich zuerſt den Verſuch, dieſes verſchiedene Längen-Verhältniß nach den (übrigens ſchon vorhandenen) verſchiedenen Zeichen (Figuren) geordneter durch Punkte oder Striche zu bezeichnen. Dieſe Andeutung und Verſicherung in den alten Schriftwerken verwirrte dann die ſpätern Theoretiker, und um ſo mehr, als ihnen nichts weniger als eine genaue Geſchichtskenntniß zugeſchrieben werden durfte. Gelehrte Fehden entſtanden, in denen Johannis Striche und Punkte bald für dies, bald für das gehalten wurden, bis endlich die ganze Streitigkeit dadurch niedergeſchlagen werden ſollte, daß man ohne Weiteres behauptete: Johann von Muris iſt der Erfinder der Note. Zum Beweiſe führte man dann auch des verdienten Mannes eigene Schriften an, als: **de Proportionibus; de numeris qui musicas retinent consonantias; Musica practica seu mensurabilis**, u. a. m. Allein in dieſen Schriften ſagt Johann ſelbſt, daß das Alter der Menſuralmuſik bis auf Franco von Cöln zurückgeführt werden müſſe, und er die Noten als ſchon etwas längſt Bekanntes überkommen habe. Nicht anders ſpricht er in den beiden Traktaten, welche ebenfalls Fürſtabt Gerbert zuerſt durch den Druck veröffentlichte.

Marchettus in Italien, wie nach ihm Johann de Muris in Frankreich, haben Nichts gethan, als die ſchon aus Zeiten eines Franco u. ſ. w. vorhandene Lehre von der Menſur und Harmonie mehr in beſtimmte, überſchauliche Regeln geordnet, woraus dann ganz von ſelbſt zugleich eine bedeutende Erweiterung dieſer Lehre hervorgehen mußte. Für jenen Stand der Muſik war dies aber auch genug und hinreichend, um ſie ſowohl zu den bedeutendſten Erſcheinungen des ganzen vierzehnten Jahrhunderts, als dieſes ſelbſt zu einer merkwür-

---

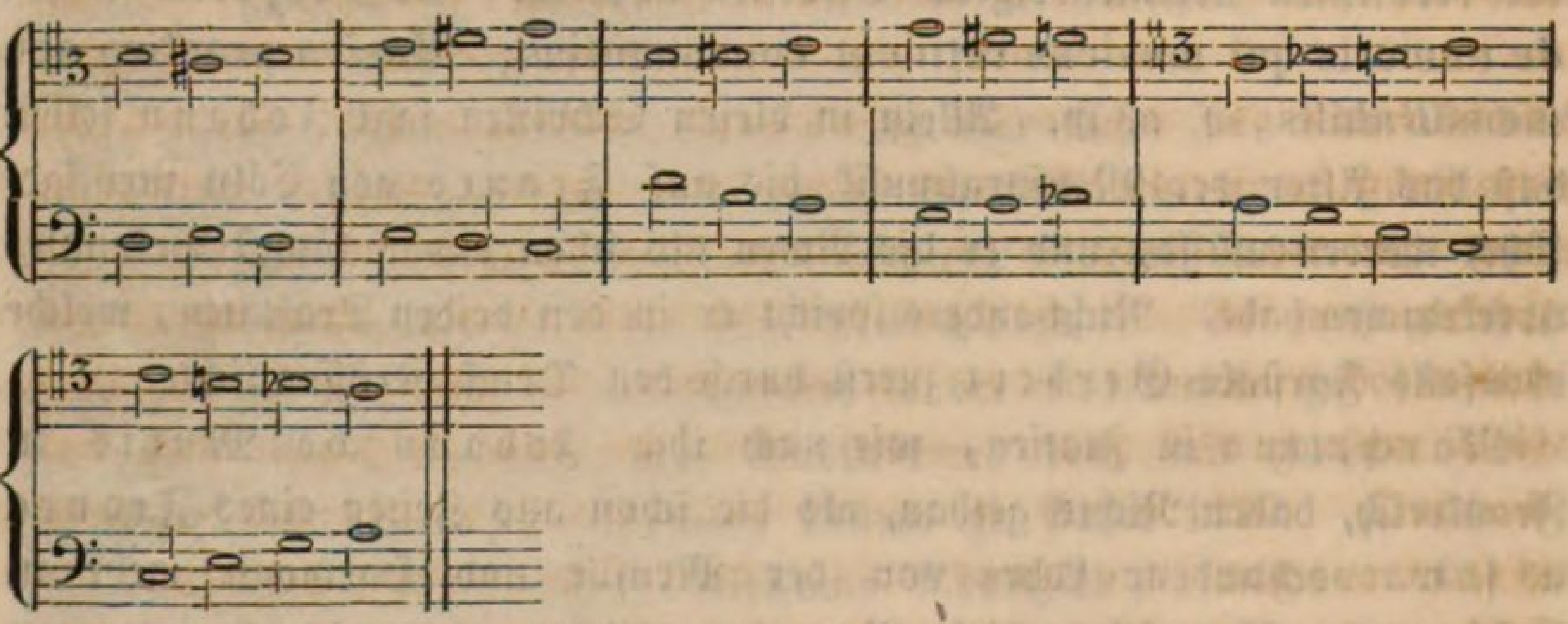
*) Vergl. §. 40 ff. des vorhergehenden Capitels.

digen Epochezeit der geſammten Kunſtgeſchichte zu erheben, denn ſo lange ſolcher Ordnung die Theorie, ungeachtet ihrer mancherlei ſyſtematiſchen Elemente, noch entbehrte, war an ein energiſcheres, lebendigeres und allgemeineres Eingreifen und Uebergehen in die Praktik nicht zu denken. Mit oder kurz nach Marchettus und Johann de Muris lebten zwar im vierzehnten Jahrhunderte noch einige für ſich bedeutende und einflußreiche Lehrer und Theoretiker der Muſik, wie z. B. Proſdocimus de Beldomandis, Philippus de Vitriāo (Vitry), Anſelmus Parmenſis, Philippus de Caſerta, Guillaume de Machaud, Francisco Landino u. A., allein wie ſehr ſie ſich auf der einen oder andern Seite zum Beſten der Kunſt eigenthümlich auch bemüht haben mögen: immer beſtand ihr Hauptverdienſt hauptſächlich nur in einer populäreren Commentation der Lehren und Schriften jenes Marchettus und de Muris, und nicht in einer neuen Begründung der Sache ſelbſt.

§. 53.

Fortſetzung.

Ich will nun zur klareren Anſchauung ein Paar Beiſpiele aus des Marchettus „Pomerium" herſetzen, wie dieſer ſolche dort zur Erläuterung aufgeſtellter Regeln mittheilt:



De Muris iſt ſehr ſparſam mit Anwendung praktiſcher Beiſpiele geweſen, aber Forkel hat in ſeiner Geſchichte dieſen Mangel zu erſetzen geſucht, indem er aus den Regeln des de Muris ſelbſt Beiſpiele abzieht und nun jenen zur Ergänzung oder Erläuterung zufügt. Merkwürdig iſt, daß dieſelben ſich, wenn auch etwas gezwungen, doch ſo rein geſtalteten, als man ſie nur heutzutage fordern kann, und insbeſondere geht daraus, wie aus obigem Beiſpiele, diejenige

für die Muſikgeſchichte höchſt merkwürdige Thatſache hervor, daß **Marchettus** ſowohl als **Johann de Muris**, und mit ihnen ohne Zweifel alle Tonlehrer des vierzehnten Jahrhunderts, die ſehr wichtige Regel ſchon kannten, daß zwei vollkommene Conſonanzen (Einklang, Quinten und Octaven) nicht in gerader Bewegung auf einander folgen ſollen (das Verbot der Quinten- und Octaven-Parallelen), wie nicht minder das Weſen der Diſſonanzen, daß dieſe, obſchon nur im Durchgange noch gebraucht, dennoch wo möglich aufgelöst werden müſſen. *)

Noch deutlicher und überzeugender ergiebt ſich dieſes Reſultat aber aus den ſonſtigen Produkten eines geſchriebenen **Discantus**, die uns, ſo wenige ihrer auch ſind und ein ſo fragmentariſches Ausſehen auch dieſe wenigen nur an ſich tragen, aus jenen Zeiten des vierzehnten Jahrhunderts noch übrig bleiben wollten, wie z. B. ein **Gloria** von **Guillaume de Machaud**, das zuerſt **Kalkbrenner** (père) in ſeiner ſogenannten **Histoire de la musique** aus einem Pariſer Codex, dann aber auch **Kieſewetter** in richtigſter Entzifferung in ſeinem Geſchichtsabriſſe mittheilte; eine italieniſche Canzone von einem berühmten Florentiniſchen Orgelſpieler aus dem Jahre 1360, und der altfranzöſiſche Chanſon, den wir in Fürſtabt **Gerberts** großem Geſchichtswerke **de Cantu et Musica sacra** Thl. 2 auf der 19. Kupfertafel finden. Dieſer Chanſon namentlich, im **Tempore perfecto** und einem — wie es auch ausdrücklich dabei heißt — „gemiſchten“ Contrapunkte geſetzt, iſt nach allen Regeln einer vollkommnen Menſural-Theorie, ſelbſt mit vieler Subtilität, notirt, und dabei iſt ſeine Harmonie ſo rein, ſo geſetzmäßig und ſtreng, daß ein guter und gewiſſenhafter Contrapunktiſt jetzt noch ſeine Freude daran haben muß. Diſſonanzen kommen zwar nur durchgehend vor, aber am Schluße findet ſich doch auch ſchon Etwas, was auf eine abſichtliche Vorbereitung einer Diſſonanz, ja auf eine Art Syncope ſogar ſchon ſchließen läßt. Und an der Aechtheit dieſes Chanſons als eines Produkts des vierzehnten Jahrhunderts darf nicht etwa gezweifelt werden, denn ſolche belegt ſich unſtreitbar durch den ***Ochetus*** (auch **Hocetus** und franz. **Hocquet**), der darin vorkommt: eine Figur, welche darin beſteht, daß einzelne herausgeſtoßene Noten durch kurze Pauſen oder Soſpiren ſowohl von den vorhergehenden als den folgenden Noten getrennt werden, um gewiſſermaßen ein ängſtliches Stöhnen, Ermatten,

*) Von **Vorbereitung** und **Ligatur** der Diſſonanzen ſcheinen ſie indeß noch Nichts gewußt zu haben.

Schluchzen u. dgl. auszudrücken, und von welcher man eben ſo wenig ſeit Franco's längſt vergangenen Zeiten kaum noch Etwas wieder gehört hatte als ſeit dem vierzehnten Jahrhunderte ſie ganz und gar in Vergeſſenheit kam.

§. 54.

Fortſetzung.

Hatte man ſonach aber gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts bereits einen völlig ausgebildeten Contrapunkt, hatte die Harmonie ſich einen Umfang ausgeſteckt und in ſich ſelbſt eine Geſetzmäßigkeit und eine Regelmäßigkeit gewonnen, daß ſie nothwendig nun als etwas ganz Anders wieder erſcheinen mußte, denn der eigentliche, von Franco ſo fleißig geordnete Discantus, wie vielmehr das längſt vergangene Organum, ſo lag die Aufforderung auch ganz nahe, dem mehrſtimmigen Geſange und der mehrſtimmigen Setzkunſt einen neuen Namen zu geben, den man endlich der Natur der Sache ſelbſt entnahm. Die Figuren, mit welchen man die Töne aufzeichnete, hatten bereits mehr die Geſtalt großer Punkte angenommen; der äußerlichſten Form nach beſtand das mehrſtimmige Componiren darin, daß man mehrere ſolcher tonbezeichnenden Punkte über einander, ſo daß alle richtig zu einander paßten, alſo Punkt gegen Punkt, ſetzte: nannte man daher die Kunſt, einen mehrſtimmigen Geſang nach geregelter Harmonie und ſtrenger Menſur zu componiren, auch *Punctum contra Punctum* oder kurzweg *Contrapunct*, welcher Name alſo jetzt, gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts, zur techniſchen Bezeichnung der eigentlich muſikaliſchen Compoſition erhoben wurde, ohne indeß den Ausdruck *Discantus* damit gänzlich zu beſeitigen, den man vielmehr zur beſondern Unterſcheidung immer noch, und ſo lange als die Sache beſtand, für den extemporirten Geſang mehrerer Stimmen beibehielt, für welche er ja auch früher zunächſt auf ſo höchſt indiſtinkte Weiſe erwählt worden war. Die Theoretiker ſagten indeß von nun an bisweilen auch *Sortisatio* ſtatt Discantus, wenn nämlich von dieſem als dem extemporirten mehrſtimmigen Geſange im Gegenſatze zu dem eigentlichen *Contrapunctus* als dem ſtreng menſurirten und nach canoniſchen Geſetzen der Harmonie geordneten mehrſtimmigen Geſange die Rede war.

§. 55.

Erſte Erhebung der Muſik zu der Idee einer äſthetiſchen Kunſt.

Welch' außerordentliche Erweiterung und bewundernswerthe Ausbildung

der Contrapunkt für ſich, beſonders in ſeiner Theorie, bis dahin auch ſchon erlangt hatte: immer war die Muſik im Ganzen nur noch als ein Gegenſtand der Gelehrtheit, mehr nur als Wiſſenſchaft denn als eigentliche Kunſt angeſehen und demgemäß behandelt worden. Abſtraktionen von altgriechiſchen Doctrinen, ſo weit die altgriechiſche Muſik ſelbſt mit allen ihren praktiſchen Elementen auch ſchon in einem dunkeln Vergeſſen liegen mochte, chriſtliche Kirchentonarten und ein moderneres ut re mi fa sol machten in oft wunderlicher Verbrüderung noch immer die Grundlage aller Theorie und alles eigentlichen Weſens der Muſik aus. Der Grund davon mochte darin liegen — und das war ſehr zu bedauern — daß die Theoretiker aus jeder einzelnen Erſcheinung, zu der ſie vielleicht auf dieſem oder jenem Wege gelangten, auch gleich eine Regel machten; daß ſie noch nicht dahin gelangt waren, einzelne Fälle zu ſubſumiren und ſo die Theorie auf wenige allgemein gültige Grundſätze zurückzuführen; daß ſie, die Tonſetzer und Theoretiker, im Vertrauen auf ihre Gelehrſamkeit, ihre Werke oder ihre Beiſpiele blos mit der Feder in der Hand vollendeten oder für vollendet hielten, und nicht, als ob ſie nur für das Auge arbeiteten, deren Wirkung ſich auch im ſtillen Kämmerchen am Spinett, Pſalterium oder ſonſt einem ſchon vorhandenen paſſenden Inſtrumente zu verſinnlichen ſuchten, wobei ihnen dann manche Härte, manches Ungebührliche in Auge und Ohr gefallen ſeyn würde, was ſich mit aller Schärfe des Verſtandes doch nicht ſogleich auf dem Pergament erkennen ließ. Daher, weil die Theorie ſich noch immer nicht recht und innig genug mit der Praxis verſchwiſtern wollte, kam es denn auch, daß der Unterricht in der Muſik meiſt nur eine ſpeculative Form hatte, in einen Nimbus von Dingen, Worten und Begriffen ſich hüllte, zu deſſen Entſchleierung nur Wenige berufen ſeyn konnten. Ja das Studium der Muſik war immer nur noch ſehr Wenigen vorbehalten, und bedauern und beklagen wir uns auch darüber, ſo liegt die Urſache doch eben deshalb ſehr nahe, warum faſt Nichts aus jener Zeit von der Muſik als Kunſt in die Welt der Erſcheinungen übergegangen iſt, und warum man praktiſcher Seits im beſten Falle immer noch nur einen extemporirten **Discantus** allenfalls hervorzubringen vermochte, deſſen Werth bloß von dem Grade der Kenntniſſe, von dem ſubjectiven Geſchmacke, und von der gemeinſamen Uebung der Sänger abhängen konnte, die zur Ausübung der Muſik erkoren waren. Daher endlich die ungemeine Schwierigkeit, welche, bei aller theoretiſchen Ausbildung, der Contrapunkt, der mehrſtimmige Geſang bei ſeinem Eintreten in die allgemeine Praxis noch immer, ja ſo ſehr finden ſollte, daß die Kirchen beſonders mit aller Heftigkeit ſich dagegen ſträubten. Verſtand, die theoretiſche

Speculation befriedigend mochten die Produkte dieſes Contrapunkts ſeyn, aber das Ohr, der innere wie äußere Sinn, konnte ſie, weil ſie deſſen Vorprüfung nicht ſchon erfahren hatte, weil ſie durch deſſen Schule nicht zugleich auch gegangen waren, noch keineswegs ertragen, und für die Einführung in die Kirche, unter das Volk erſchien ſolches doch nothwendig. In Italien, dieſer erſten Pflanzſtätte alles muſikaliſchen Treibens, war und blieb daher der Kirche auch noch lange aller mehrſtimmige, aller eigentlich contrapunktiſche Geſang fremd, und wenn ja wir dem Abbate Baini, der in ſeiner Geſchichte Paleſtrina's verſichert, es ſeyen damals, im vierzehnten Jahrhunderte, ſchon in der Päpſtlichen Capelle zu Rom gewiſſe einfache Harmonien im Gebrauche geweſen, glauben dürfen, ſo war dies, nach andern, eben ſo verläſſigen, vorliegenden hiſtoriſchen Zeugniſſen ſicher nur ein Vorzug, deſſen blos jene Capelle, welche die gelehrteſten und geſchickteſten Sänger ſich auszuwählen vermochte, ſich rühmen durfte. *) Nicht anders war es ſicher in Spanien und England, obwohl uns die Geſchichte erzählen will, daß dort ſchon König Alphons von Caſtilien um 1260 eine Lehrkanzel der Muſik auf der Univerſität zu Salamanca, und König Alfred ſogar eine ſolche bei Gründung der Univerſität zu Oxford im Jahre 886 geſtiftet habe. In Deutſchland wußte man ſogar bis ins fünfzehnte Jahrhundert hinein noch Nichts von einem allgemeinen mehrſtimmigen Geſange. Aller Kirchengeſang war hier, wie der römiſche Choral, einige reiche Kloſtercapellen vielleicht ausgenommen, blos uniſoniſch. Nur Frankreich hatte mit ſeinem früher **) beſchriebenen **Déchant** ein ſolches Glück, daß die Liebhaberei an demſelben mit großer Allgemeinheit betrieben wurde, und man an allen größern Kirchen Sänger und Sängerknaben dafür anſtellte und bildete, ohne damit indeß die vielſeitig nachgeſprochene Sage zu bewahrheiten, als ob Frankreich die älteſte Schule eines wahrhaften Contrapunctes beſeſſen hätte.

---

*) Geſteht doch Baini auch ſelbſt, daß die damaligen Sänger der Päpſtlichen Capelle, welche von den Päpſten zur Zeit, als ſie in Frankreich reſidirten (1305—1377), zu Avignon geſchaffen und unterhalten worden war, und welche Gregor XI. dann, als er 1377 den Päpſtlichen Stuhl nach Rom zurückverlegte, mit ſich führte und mit der am Vatican ſtets verbliebenen alten Capelle vereinigte, noch keine geſchriebenen Contrapuncte, ſondern nur noch ihren in Frankreich geübten extemporirten **Discantus**, wie die **Fauxbourdons** nach Rom gebracht hätten. Die erſten im wirklichen Contrapuncte geſchriebenen Meſſen kamen erſt ſpäter und zwar durch Niederländer dahin.

**) Vergleiche §. 49 ff. dieſes Capitels.

§. 56.

Fortſetzung.

Wie hätte es auch anders ſeyn können? — Lag noch ſo vollkommen in ſeiner theoretiſchen Ausarbeitung der Contrapunkt da: eine allgemeine Einführung ſeiner Praxis und höheren Belebung dieſer ſetzte auch einen allgemeinen Sinn dafür, Sinn und Empfänglichkeit für harmoniſchen Geſang, von Seiten des Volks voraus, den zu erwecken aber die Harmonie ſchon hätte in einer bedeutenderen Reinheit müſſen ausgeübt werden können, als dies mit einem ſo ſchlechten **Discantus**, wie etwa der franzöſiſche, oder mit einem ſo bizarren Contrapunkt, wie jener der Florentiner, der Fall war. Zudem war man in Deutſchland, wie auch in Italien und Frankreich im vierzehnten Jahrhundert noch viel zu ſehr mit Kriegen und ritterlichen Spielen befangen, als daß man ſchon hätte zu einem höhern Sinne für ſolche reine Seelenkunſt, wie die Muſik mit ihrer Harmonie werden ſollte und werden wollte und mußte, gelangen können. In Italien verbreiteten die Kämpfe zwiſchen den Guelfen und Ghibellinen den Samen allgemeiner Zwietracht; in Deutſchland ſäeten ein Gleiches die Schwabenfehden, der Krieg zwiſchen Friedrich von Oeſterreich und Otto von Nieder-Baiern, zwiſchen dem Markgrafen von Brandenburg und Friedrich dem Gebiſſenen von Meiſſen, der Aebte von Fulda und Hersfeld gegen Thüringen, Judenaufſtände u. dgl. m., und in Frankreich rangen unter dem roheſten Feudalweſen mit ſchlechten Regierungen an der Spitze alle Kräfte nach einer deutſchen Krone, die mit nicht minder neidiſchem Auge auch vom Päpſtlichen Stuhle aus angeſehen wurde, um den wiederum auf deutſchen Betrieb von Päpſten und Gegenpäpſten heftig geſtritten wurde. Das wären freilich nur Kämpfe im Großen geweſen, und man ſollte ihren Einfluß auf Kunſtbildung vielleicht noch nicht für ſo weſentlich und nachtheilig halten; allein als ein unabweisliches Gefolge zogen ſie auch Streite bis in die einzelnſte Behauſung der Völker nach ſich. Um nur an einige dergleichen zu erinnern, denke man nur an den politiſchen Zuſtand Deutſchlands um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts. Wie unendlich viel Gutes, was frühere Zeiten geſchaffen hatten, ging da in dem wirren Treiben der Stände und Völker zu Grunde, geſchweige daß an eine höhere Seelenbildung noch gedacht werden konnte. In den Stiftern und Klöſtern, nicht blos in Deutſchland, wüthete ein heftiger Partheienkampf, der alle Kräfte in Anſpruch nahm. Ja wegen des Interdikts hörte an vielen Orten der Gottesdienſt ſogar ganz auf, und Religion mit

Allem, was dazu gehörte, gerieth in Verachtung, Verfall und Ordnungsloſigkeit. Städtekriege und Wegelagerungen waren Hauptbeſchäftigungen des Adels, Zünfte ſtritten gegen die Magiſtrate, Fürſten mit ihren Lehnsleuten, Hunger und Seuchen bewirkten Verzweiflung, und welch' des Unglücks alle mehr, das wahrlich den Sinn für ſchöne Künſte nicht zu wecken vermochte, und durch deſſen Jammergeächze nur die einfache Kriegstrompete und ſchlechte Ueberbleibſel eines wilden Barden- oder ſeufzenden Minnegeſangs in ihren einfach melodiſchen Weiſen durchtönten, vor denen ſich fürchtend gleichſam aber deutſche Talente, wie früher ein **Hieronymus** de Moravia, jetzt ein **Johannes** de **Erfordia** u. A., ihr Vaterland ſogar verließen und in auswärtigen einſamen Klöſtern ihre Kenntniſſe entweder erſt erwarben, ausbildeten oder auch gültig machten. Für Harmonie insbeſondere war ein ſolcher Sinn, und zumal unter erwähnten Umſtänden, auch nicht etwa von den Orgeln, dieſem allerdings harmoniereichſten aller damaligen Inſtrumente, zu erwarten, denn ſolche waren deſſen ungeachtet noch keineswegs zu irgend welcher Ausübung derſelben geeignet. Des Organiſten aus jener Zeit Aufgabe war ja auch nur noch, den Ton anzugeben und allenfalls zu erhalten; faßte er ſich vielleicht hie und da einmal ein Herz, etwas der Begleitung Aehnliches harmoniſch dazu zu ſchlagen, ſo war es ſicher nur ein einzelnes vollkommen conſonirendes Intervall, und nicht etwa Etwas der Art, wozu in der Theorie ſich in Wahrheit ſchon die Harmonie durch die Bemühung einzelner großer ſpeculativer Köpfe ausgebildet hatte.

§. 57.

Fortſetzung.

So ſtand es alſo mit unſerer Kunſt gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts; bei Weitem überflügelt hatte die Theorie die Praxis, doch damit auch nach gewiſſen Seiten hin eine Geſtalt gewonnen, die ohnmöglich einer Vereinigung Beider, ſo unerläßlich dieſe erſcheinen mußte, förderlich ſeyn konnte. Eine ausgebildete Kunſt des Contrapunkts lag vor, doch nur als Eigenthum, als Geheimniß wenig Auserwählter, welche die Maſſenhaftigkeit ihrer Gliederung zu faſſen und zu überwinden vermochte. Ein Geſetz hatte man, nach dem ſich eine reine ordentliche Harmonie allenfalls bilden ließ, aber wie die Welt als ſolche jenes noch nicht kannte, blieben auch die praktiſchen Verſuche der Bildung noch aus, und in dieſer doch erſt hätte das Geſetz, die Regel ſich ihres rein wiſſenſchaftlichen, rein ſpeculativen Gewandes entblößen und eine wirkſame

Lebenskraft gewinnen können. Doch nicht ferne auch ſollte der Augenblick mehr ſeyn, wo die Sonne heller aufging und der Nebel fiel, der bisher das Weſen der Kunſt, unſrer Muſik, umgeben und nur ihren geiſtigſten, ihren wiſſenſchaftlichen Theil hatte einzelnen ſcharfen Augen durchblicken laſſen. Ein Volk war noch, das — wenn hie und da auch davon beunruhigt — doch in ſeiner außerordentlichen Wohlhabenheit niemals geiſtig oder leiblich entmarkt werden konnte von den Saugröhren, welche damals die Zwietracht an ſo unendlich viele, ja faſt an alle Herzen und Lebenskammern der Nationen angeſchraubt hatte: die Niederländer nämlich, welche durch ihre großen Manufacturen und Gewerbe, durch Handel und Schifffahrt früher als irgend ein anderes Volk zu einem außerordentlichen Wohlſtand gelangt waren, und nun, wo Frankreich ſelbſt noch, Italien, Deutſchland und England mit Nichts mehr und eifriger als mit (im eigentlichen Sinne des Wortes) der Sorge um Ruhe und Nahrung zu kämpfen hatten, auch zu den vorübergehenden Zeiten des Sturmes in jener, zudem von den geregelteſten Municipal- und andern Verfaſſungen geſicherten, ruhigen Behaglichkeit leben konnten, die in jeder Beziehung und in ſo weſentlich nothwendiger Weiſe alles Schaffen im Bereiche der Künſte und Wiſſenſchaften befördert und begünſtigt. Dieſes geſegnete Volk, das, und wenn unter allen europäiſchen Völkern jener Zeit auch allein, doch ſo ganz und gar geſtimmt, aufgelegt war, die ſchönen Künſte, welche das Leben erheitern, wie dies es wollte, zu pflegen und zu üben, hatte von der Liebhaberei ſeiner franzöſiſchen Nachbaren an dem **Déchant** eines Johannes de Muris gehört und bald dafür geſorgt, ſich deſſen Praktik auch zu eigen zu machen. Johannes de Muris achtbare Schule in Frankreich ging unter in dem **Déchant** der Maitriſen, aber die Niederländer, die ungehinderter und ſorgenloſer ihren Liebhabereien nachzugehen vermochten, bewahrten ſeine Lehrſätze und wandten ſie nach ihrem eigenen Gefallen dann an. Die Richtſchnur dieſes Gefallens konnte aber nur der, einer allgemeinen Behaglichkeit des Lebens und jenem Verlangen nach kräftiger Lebenserheiterung am meiſten entſprechende äußere Sinn, das Ohr, ſeyn und ſobald dieſer Sinn nun auch hinzutrat zu den Ergebniſſen einer blos geiſtigen Speculation, und ein Stimmrecht anzuſprechen, wie zu bewahren wußte in der Beurtheilung deſſen, was jene, aber nicht mehr als allein gültig, hervorbringen mochte, ſo war denn auch der erſte und nothwendigſte Schritt geſchehen auf einem Wege, auf welchem allein die Muſik zu jener Idee einer äſthetiſchen Kunſt ſich zu erheben vermochte, in welcher nothwendig ſie, zur Erreichung ihres Zweckes, wie zur Erfüllung ihres eigentlichſten Berufs, erfaßt, ausgeübt und getrieben werden muß. Daher das vollkommen richtige

Reſumé: als Muſik gehört unſere Kunſt der Menſchheit, als Wiſſenſchaft hat ſie ihre Heimath bei den Deutſchen; als ſchöne Kunſt, als Tonkunſt aber wurzelt ihr Stamm zunächſt und allein in den Niederlanden, welche in ihrem überſchwenglichen Reichthume dann ohne (leider!) Zinſenvergütung ihre Kapitalien ausſtreuten über die geſammte civiliſirte Welt.

§. 58.

Beginn einer wirklichen Tonſetzkunſt.

Dufay und ſein Canon.

Der Erſte, von dem wir wiſſen, daß er in dieſer Richtung der Kunſt und ihrer Fortbildung ſeine Kräfte zuwandte, war ein Guilelmus Dufay, über deſſen Lebensverhältniſſe bis vor einigen Jahren noch die größten Irrthümer obwalteten, die nicht minder dann auch einen ſehr verwirrenden Einfluß auf die ganze Muſikgeſchichte, wenigſtens dieſer, aber erſichtlich ſo weſentlichen Epoche übten. Ich werde in einem der nächſtfolgenden Paragraphen gleich Gelegenheit haben, die Wahrheit dieſes Satzes ausführlicher darzuthun, und beſchränke mich hier blos, um zur klareren Ueberſicht den vorgeſetzten Gegenſtand nicht unnöthiger Weiſe zu verlaſſen, auf die Mittheilung, daß man vornehmlich lange glaubte, Dufay ſey ein Franzoſe geweſen. Der Name ſchien dies zwar vermuthen zu laſſen, allein wenn man ſeinen Namen ſchon kannte und zugab, daß er, wo nicht der erſte, doch einer der allererſten eigentlichſten Contrapunktiſten im Sinne wahrer Compoſition geweſen ſey, der auch über die Theorie nicht etwa noch die Praxis vergeſſen, vielmehr dieſe der erſteren vorangeſetzt und im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts gelebt habe, ſo hätte der bisherige Verlauf der Geſchichte, wie ich ihn oben und in dem Bisherigen dargeſtellt, auch ſolche Annahme gar nicht zulaſſen ſollen; denn unmittelbare Widerſprüche zwiſchen den beweislichſten Thatſachen ſind dabei ſchlechterdings nicht zu vermeiden. Wollen wir wirklich auch etwas kühn und zu hart finden, was Laborde in ſeinem Essay sur la musique anc. et moderne ſagt, daß man kaum wiſſe, ob es vor Franz I., alſo vor dem ſechszehnten Jahrhunderte in Frankreich eine Muſik gegeben habe, obſchon Laborde ganz der Mann war, der ſeinem Vaterlande gewiß den Ruhm einer erſten wahren Compoſitionskunſt gerettet haben würde, wenn es denſelben nur irgend hätte anſprechen dürfen, ſo ſind wir hinreichend doch von den Schickſalen der Bemühungen eines Johann de Muris unterrichtet und haben Beweiſe anderer Art genug, daß Frankreich im fünfzehnten Jahrhunderte und früher vor ritterlichen und anderen dergleichen Spielen gar nicht zu

dem Gedanken einer Ausbildung der Muſik kommen konnte, als daß wir uns einer ſolchen Annahme unbedingt nur irgendwie hingeben dürften, da ganz allein eine Nation wie die franzöſiſche einen ſo wirkſam auftretenden Mann wie Dufay nicht würde haben daſtehen laſſen, und die Geſchichte keinen einzigen ausgezeichneten franzöſiſchen Tonkünſtler jener Zeitperiode weiter nennt. Fetis (Vater) war es zunächſt unter unſeren bisherigen Hiſtorikern, der dieſes Verhältniß gehörig zu würdigen wußte, und daher genauere Forſchungen nach den Lebensverhältniſſen jenes Dufay anſtellte, die er ſpäter dann mit den unwiderlegbarſten Beweiſen und mit Angabe ſeiner Quelle in einem werthvollen Memoire über die Preisfrage des königlich niederländiſchen Inſtituts auch der Oeffentlichkeit überlieferte. Nach dieſen Mittheilungen war Dufay, was in den Zuſammenhang aller Geſchichte paßt, ein Niederländer, und zwar in Chymay im Hennegau in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts geboren, der nachgehends aber, und jedenfalls vor dem Jahre 1380, wie mehrere andere ſeiner muſikaliſchen Landsleute, nach Rom mit überwanderte und dort unter den Sängern der päbſtlichen Kapelle als Tenoriſt angeſtellt ward, als welcher er 52 Jahre diente und dann 1432 in ſehr hohem Alter ſtarb. Es ſcheint nicht, daß Dufay in ſeiner erſten Lebensperiode ſchon ſich ſonderlich um den Contrapunkt und überhaupt die muſikaliſche Compoſition — wenn anders ich dieſen Namen für die Toncombinationen jener Zeit ſchon gebrauchen darf — bekümmerte, ſondern, und obſchon in dieſen Künſten unterrichtet, was für jeden muſikaliſchen Dienſt damals nothwendig war, mag er dennoch wohl mehr nur als Sänger ſich ausgezeichnet, und erſt ſpäter, als ſeine Stimme vielleicht Alters halber ſchon abzunehmen anfing, den Entſchluß gefaßt zu haben, als Tonſetzer der Welt in irgend welcher Weiſe nützlich zu werden. Dem zufolge muß denn auch noch ſehr daran gezweifelt werden, daß er wirklich der Erſte zugleich geweſen ſey, welcher ganze Meſſen im Contrapunkte verfaßte, wenn gleich auch dieſe nur von den Niederlanden aus zuerſt nach Rom gebracht wurden. Doch berufen alle vorzüglichen theoretiſchen Schriftſteller der nächſt folgenden Zeit, ja ſogar noch um ein ganzes Jahrhundert nach ihm, wie z. B. ein Peter Aaron, ein Adam de Fulda u. a., wo ſie für ihre theoretiſchen Lehrſätze eines praktiſchen Belegs bedürfen, ſich lediglich und ausſchließlich nur auf ſeine Werke, und das iſt Beweis genug, daß er mindeſtens der Erſte war, welcher freiere Wendungen, neue Arten der Tonzuſammenſtellung in der Praxis wagte und verſuchte, die, von dem höchſten Richter in Allem, was Schönheit des Klanges anbelangt, von dem Ohre, anerkannt und für gut und richtig befunden, dann auch zur geſetzlichen Norm in der ſich ebenfalls damit erweiternden und

neu geſtaltenden Theorie erhoben wurden, und daß er ſomit wirklich als der erſte Tonſetzer genannt werden muß, welcher auch auf eine mehr äſthetiſche Begründung der Toncombinationen in dem Contrapunkte hinwirkte, was ſich denn aus ſpecieller Vergleichung ſeiner Werke mit den praktiſchen Fragmenten aus einer früheren Zeitperiode, oder aus Betrachtung ſeines Canons ſelbſt, wie man ſeine Compoſitionsweiſe zu jenen Zeiten nur kurzweg zu nennen pflegte, noch deutlicher ergiebt.

§. 59.

Fortſetzung.

Doch ſtellt ſich ſolcher Vergleichung und Betrachtung das kaum überſteigliche Hinderniß entgegen, daß bis auf den heutigen Tag das Archiv der päbſtlichen Kapelle zu Rom einzig und allein ſich noch im Beſitze einiger Meſſen von den ſicher ungleich zahlreicher geweſenen Werken Dufay's befindet, und in Deutſchland wohl allein nur dem Hofrath Kieſewetter in Wien bis jetzt es gelang, wenigſtens einige bedeutende Fragmente davon im Facſimile der einzelnen Stimmen zur Hand zu bekommen, die er dann nach Art unſerer Partituren zuſammenſtellte und auflöſte. Zum Glück indeſſen, und was jenen Mangel und Verluſt wenigſtens einigermaßen erſetzt oder minder fühlbar macht, iſt Kieſewetter ein ſo gewiſſenhafter und treuer Berichterſtatter, daß wir dem, was er als Reſultat einer ſolchen Vergleichung uns mittheilte, getroſt unbedingten Glauben ſchenken können und dürfen, und ich denn auch hier in Darſtellung deſſelben, um des Zuſammenhangs willen, ihm faſt wörtlich zu folgen gar keinen Anſtand nehme.

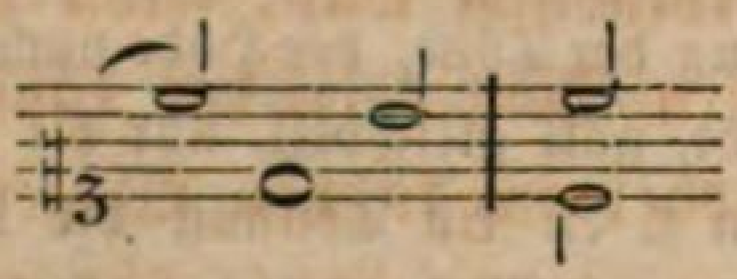
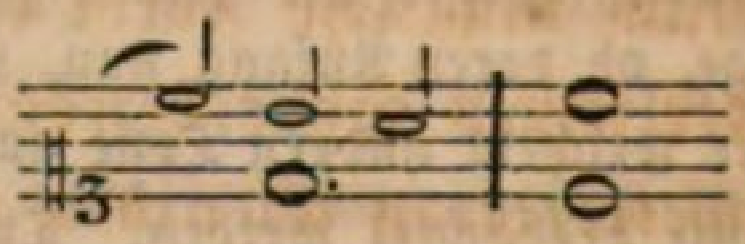
Vor Allem — ſagt Kieſewetter — iſt bei Vergleichung der Werke Dufays mit älteren der Umſtand bemerkenswerth, daß dort, bei ihm, zuerſt die weißen oder ungefüllten Noten erſcheinen, durch deren Einführung das Figural- und Menſural-Syſtem ſeine Vollendung erhielt, und dieſer Umſtand allein würde das frühe Daſeyn einer eigenen Schule in den Niederlanden außer Zweifel ſetzen, da de Muris (1323) nur noch die ſchwarzen Figuren kannte, deren ſich in Frankreich auch noch Machaud im Jahre 1367 bediente. Ueberhaupt aber — ſagt er weiter — zeigen die Werke Dufay's in jeder Beziehung ſchon eine vollkommen fertige, ausgebildete Kunſt, ja ſelbſt ſchon manche jener kleineren Nebenkünſte im contrapunktiſchen Satze, die man bisher ſtets dem beträchtlich ſpäter lebenden Ockenheim*) als

*) Von welchem noch in dieſem Kapitel die Rede ſeyn wird.

Erfinder zuzuſchreiben oder doch aus deſſen Zeitalter her erſt zu datiren gewohnt war. Daher iſt nun auch die Harmonie in Dufay's Arbeiten bereits durchaus rein und hinſichtlich ihrer Wirkung auf den Hörer ſorgfältiger berückſichtigt, als es ſelbſt von den contrapunktiſchen Tauſendkünſtlern der folgenden Zeitperiode nicht immer gerühmt werden kann. Stellt man ſich dieſe Compoſitionen nicht als diatoniſche Stereotypen, wie ein Clavier ohne Obertaſten, vor, ſondern fügt betreffenden Orts die nöthigen Erhöhungen und Erniedrigungen (♯ und ♭) zu, welche der urſprünglichen oder auch der durch die Modulation herbeigeführten und nebenbei nur berührten Tonart zukommen, und welche ohne Zweifel auch von den Sängern damaliger Zeit, die vermöge ihrer gründlichen Bildung und ihrer eigenen Satzkenntniß nicht Alles und jede Kleinigkeit genau vorgeſchrieben zu haben brauchten, aus eigenem Erfunde ergänzt wurden, da ſie doch auch, wie wir heute noch, für Menſchen-, und zwar ſchon geübte Menſchen-Ohren ſangen, die bei jeder Ausweichung die diatoniſche Tonleiter, wenn auch in anderer Höhenlage, forderten*) — ſo kann man dieſe Compoſitionen noch heute recht wohl

*) Ich möchte dies Auslaſſen und Fehlen aller chromatiſchen Zeichen in den alten Muſikwerken beiläufig wohl ſo erklären: die diatoniſche Tonleiter einer Octave war ſeit Gregors Zeiten her ſchon Grundlage des geſammten neu gebildeten und erwachſenden Tonſyſtems, aber an einen eigentlichen Stimmenton, eine, wenn auch nur ohngefähre, Normaltonhöhe ward noch nicht gedacht. Die Töne hatten Namen, aber nicht für die Praxis, ſondern blos für die Theorie; für jene galt gemeinhin nur die diatoniſche Tonfolge, ob deren Anfang nun, in der Ausübung der Töne, der Höhe nach von A, C, D, F oder welchem andern Tone an gemacht wurde, galt gleichviel, nur die erſte Stufenfolge mußte beobachtet werden. Trat nun, wenn z. B. ein Tonſtück die diatoniſche Leiter von C zur erſten Grundlage hatte, vielleicht eine Modulation nach G oder D oder F ein, ſo glaubte man nicht, dies durch irgend welches Zeichen beſonders anzeigen zu müſſen, ſondern ſetzte von den Sängern voraus, daß ſie den Eintritt einer ſolchen Modulation ſofort erkennen und dann, hergebrachter Regel gemäß, die Töne in ſolchem Höhenmaaße ausüben würden, als ob die zum Grunde liegende diatoniſche Leiter von G, D, F etc. anfange, und durfte dies auch wohl thun, da die Modulationen keineswegs noch ſo häufig ſchon und verſchieden oft auf einander folgten, als etwa heutzutage, und alle Tonſetzer damals zugleich Sänger, ſo meiſt umgekehrt auch die Sänger Tonſetzer waren. Alles war einfacher, beſtimmter. Iſt es doch auch heute mit unſerem Tonſyſtem im Grunde nicht anders, nur daß wir es uns etwas bequemer und leichter durch allerhand ſinnliche Zeichen machen, die das Bedürfniß tieferer Kenntniſſe und des ſchärferen Denkens und aufmerkſameren Hörens ausſchließen. C-dur iſt Norm für alle übrigen Tonarten hinſichtlich des diatoniſchen Stufenverhältniſſes. Stimmen wir C, daß es klingt wie a, der einmal angenommenen Tonhöhe gemäß, und die Octave in analogem Verhältniſſe durch, ſo klingt die Leiter von C-dur wie A-dur, und wir haben in praxi A-dur ohne alle Verſetzung und deren Zeichen. Auf dieſe Thatſache läßt ſich

und ohne Anſtoß hören, ja wahres Wohlgefallen muß der gebildetere Muſikfreund ſogar noch daran haben. Die Diſſonanzen erſcheinen theils und meiſt im Durchgange, und alsdann zwar ſo, daß das conſonirende (auflöſende) Intervall immer auf eine gute, das diſſonirende aber blos auf eine ſchlechte Taktzeit zu fallen kommt, was ja die Schule heute noch als beſonders beachtenswerth und daher den ſogenannten „geregelten oder regelmäßigen Durchgang“ lehrt; doch theils kommen auch ſchon diſſonirende Accorde als Verzögerungen eines conſonirenden Accords zum Vorſchein, z. B. im Secundquarten=, Quartquinten=, Quintſexten= oder Terzſeptimenaccorde, die als Vorhalte dann immer auf einen guten Takttheil fallen, doch — was ſicher eine überraſchende Erſcheinung iſt — auch immer ſchon gehörig und richtig vorbereitet werden, ſo regelmäßig und gehörig, als nur heutzutage eine Grammatik oder Harmonielehre fordern kann. Die Formen der Cadenzen oder Schlüſſe ſind dieſelben, welche man auch ſpäter überall findet, nämlich auf der ſogenannten **Quinta toni** mit dem Quartquinten=, oder auf der **Secunda toni** mit dem Terzſeptimenaccorde, welchem der Sextenaccord folgt. Dabei findet man aber noch eine ſonderbare Wechſelnote in dieſen Cadenzen und zwar in der eigentlichen melodieführenden Stimme, indem dieſelbe nämlich — zwar aus dem Leitton (**septima toni**) in die Tonica tritt, jedoch vorher auch noch einmal die Sexte der Leiter (**sexta toni**), die in dieſer Zuſammenſtellung völlig harmoniefremd erſcheinen muß, berührt, ſo daß der ganze Schluß z. B.

ſtatt  lautet 

eine Figur übrigens, welche, ungeachtet ihrer Grundloſigkeit und wenig wohlthuenden melodiſchen Form, auch bei ſpäteren Tonſetzern noch, bis tief in's ſechszehnte Jahrhundert hinein im Gebrauche blieb, und erſt

---

ja allein auch nur die Idee einer Volksnote, welche ſich um Tonarten u. dergl. gar nicht bekümmert, gründen. Es läßt ſich nicht denken, daß die Sänger des fünfzehnten Jahrhunderts noch die Compoſitionen gerade ſo geſungen haben, wie ſie daſtehen, denn woher alsdann die außerordentliche Reinheit erklären, ſo lange keine Modulation vorgekommen, und ohrzerreißende Disharmonie oft, ſo bald augenſcheinlich eine Modulation ſtatt gehabt hat? — Nein, — ohne Zweifel ließen die Tonſetzer nur die dann nöthig werdenden Erhöhungen und Erniedrigungen weg, einmal freilich, weil man noch keine beſtimmte Zeichen dafür hatte, doch außerdem auch, weil die Sänger von ſelbſt in ſolchem Falle die Töne in der nöthigen, der diatoniſchen Stufenfolge entſprechenden Tonhöhe ausübten.

nach dieſer Zeit in Vergeſſenheit kam. Es fehlt mir leider an Raum, und wäre für den Zweck einer bloßen Vorgeſchichte auch wohl etwas zu ausführlich, hier wenigſtens diejenigen Fragmente Dufay'ſcher Setzart wieder mitzutheilen, welche ſchon Kieſewetter in ſeinem Geſchichts-abriſſe anhangsweiſe ſowohl in der Urſchrift als daneben in unſere Schreib-art übertragen hat abdrucken laſſen. Der Contrapunkt darin iſt meiſtens über einen ſogenannten Tenor*), der nun eine Choralmelodie oder auch ein weltliches Lied enthalten kann, geſetzt, mitunter indeſſen auch von ganz freier Erfindung, alſo gewiſſermaßen ſchon polyphoniſch erdacht. Auch die Augmentation**) wird von Dufay ſchon hie und da bei dem Tenor angewendet, und zwar unter dem ſpäter lange in Geltung ge-bliebenen Ausdrucke Crescit in duplo, der demnach nichts Anderes bedeutet, als was wir heutzutage und ſeit lange her ſchon Augmentation (Vermehrung des Notenwerthes um das Doppelte) nennen. Eben ſo finden ſich in Dufay's Compoſitionen, obſchon nicht ſehr häufig, doch auch ſchon kurze Kanons all' ottava, ſelbſt ein ſolcher in arsi und in thesi; ja ſogar ein Kanon „ad medias referas pausas linquendo priores," wenn gleich Kieſewetter ſelbſt geſteht, daß er hinter demſelben gar keine ſonderlich künſtliche Form, wenigſtens kein ſolch' außerordentliches Kunſt-ſtück, wie er Anfangs vermuthet, habe finden können. Ueberhaupt darf man an einen eigentlich fugirten Styl, wie ſpäter ſolcher ſich ziemlich all-gemein Eingang verſchaffte, bei dieſen Canons noch nicht denken, ſo aus-gebildet im Uebrigen auch der Contrapunkt ſich in ihnen darſtellt. Dieſe wirklich künſtliche Form der Stimmverbindung war, ſelbſt von ihrer rein äußerlichſten Seite betrachtet, den erſten Tonſetzern des fünfzehnten Jahr-hunderts, trotz aller neu geſchaffenen oder im kühnen Wagen gewonnenen Freiheit und ſpeculativen Spitzfindigkeit, wenn ich ſo ſagen darf — doch noch faſt zu künſtlich und verwickelt.

Die Zahl der Stimmen betreffend, ſind Dufay's Compoſitionen, wie die ſeiner nachher uns bekannt werdenden und etwas jüngeren Zeitgenoſſen und Nachahmer, meiſt vierſtimmig, ſeltener drei- oder fünfſtimmig, und noch ſeltener, zudem auch nur in einzelnen kürzeren, gleichſam Solo-Sätzen, zweiſtimmig. Dieſe Vorliebe zur vollkommenen Harmonie, wel-che im vierſtimmigen Satze allein befriedigt werden konnte, mußte aber natürlich auch zu deſto größerer Reinheit und Freiheit im Satze führen. — In der Notation ſind alle Subtilitäten damaliger Menſuraltheorie

*) Siehe §. 47 des dritten Kapitels.

**) Was darunter zu verſtehen, lehrt unter andern auch mein Univerſallexikon der Tonkunſt gehörigen Orts.

angewendet worden, nur fehlen — wie natürlich — die Taktſtriche noch, deren Erſinnung und Einführung einer ſpäteren Zeit noch vorbehalten bleiben ſollte.

§. 60.
Weitere älteſte Contrapunktiſten im Sinne wahrer Compoſition.

Alle dieſe Vorzüge, Eigenthümlichkeiten und für die Geſchichte höchſt merkenswerthen Erſcheinungen in des Niederländers Dufay uns noch übrig gebliebenen Arbeiten finden wir nun auch in den wenigen Compoſitions-Fragmenten aller übrigen Tonſetzer ſeiner Zeit, deren Andenken bis auf die heutigen Tage gelangen ſollte, und die — der eine mehr, der andere weniger — daher im Ganzen auch nur als bloße Nachahmer oder Mitarbeiter jenes Vaters einer Schule erſcheinen, aus welcher für lange Zeit noch die hiſtoriſch berühmteſten und fruchtbarſten Zöglinge hervorgehen ſollten, wie z. B. eines Braſart, Eloy (oder Gloy) — — doch ich will lieber von jedem Einzelnen in Kürze mittheilen, was wir Näheres noch von ihm wiſſen und um des geſchichtlichen Verſtändniſſes oder klaren, doch umfaſſenden Ueberblickes willen nicht vergeſſen werden darf. Sie ſind mit wenigen Ausnahmen ſämmtlich Niederländer.

Der ſo eben ſchon genannte Eloy (oder Eligius), der aber mit dem ſonſt aus jener Zeit noch angeführten Egidius Binchois wohl eine Perſon iſt, indem anderorts oder durch Lautverwandtſchaft ſich auch der Vorname etwas veränderte, zumal über die Lebensverhältniſſe des letzteren noch mehr wie über die des erſteren alle genaueren Nachrichten fehlen, — jener Eloy alſo muß zu gleicher Zeit, wenn auch etwas jünger an Jahren, mit Dufay in der päbſtlichen Kapelle zu Rom angeſtellt geweſen ſeyn, indem dort allein ſich noch einige Ueberreſte von ſeinen Compoſitionen vorfinden. Kieſewetter theilt in ſeinem Geſchichtsabriſſe zwei Proben davon anhangsweiſe mit: ein **Kyrie** aus einer Meſſe „**Dixerunt discipuli**“ und ein **Agnus Dei** aus derſelben Meſſe. Der „Tenor“ (**Cantus firmus**) beider Stücke, über und unter welchem dann der Contrapunkt in vier verſchiedenen Stimmen gebildet erſcheint (wornach die Meſſe zuſammengenommen für fünf Stimmen geſetzt wurde), iſt — höchſt merkwürdiger Weiſe — ein ganz kurzer Satz, welcher, mit Veränderung der am Rande vorgeſetzten Menſural-Zeichen, ſechszehnmal anders gemeſſen und wiederholt wird und ſo die ganze Meſſe füllt, und daher auch die Ueberſchrift führt: **Canon pro tota Missa; non faciens pausas super signis capiens has; tempora tria primae semper bene pausa, sex decies currens cunc-**

taque signa videns. Bei dem Agnus Dei finden wir den Tenor auch ſchon mit dem verdoppelten Menſural- oder Tempuszeichen C Ȼ, oder in alter techniſcher Weiſe mich ausgedrückt mit signo contra signum.

Von Braſart ſind uns noch weniger Nachrichten als von Eloy übrig geblieben. Selbſt Baini, der als Kapellmeiſter der päbſtlichen Kapelle die beſten Quellen zu benutzen hatte, weiß kaum mehr als ſeinen Namen, ſeine niederländiſche Abkunft und ſeine Lebenszeit im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts anzuführen. — Noch andere hieher gehörige Meiſter waren Vincentius Faugues, Anton Busnoys, Giov. Wrede Brugen (auch Ubrede oder altniederländiſch Uverde von Brugen geſchrieben), Pietro de Domarto, Giovanni Martun, Giov. de Monte, Guglielmo de Mascaredio (oder Mascardio, aber irrig Mascandio geſchrieben), und Egidio de Marino. Werden von anderen Geſchichtsſchreibern denſelben auch noch ein Guglielmo Guarnerii, ein Bonadies (eigentlich Johannes Goodendag), Filippo de Primis und Petrequin zugezählt, ſo iſt dies ein Irrthum, da erſtere drei erweislich — zwar im fünfzehnten Jahrhunderte, allein noch keineswegs zur Zeit Dufay's lebten und blüheten, und letzterer ſogar erſt ein Zeitgenoſſe Josquins war, alſo in das ſechszehnte Jahrhundert noch hinüberragte, und alle vier demnach keineswegs mehr zu den erſten eigentlichen Tonſetzern, die mit Dufay erblüheten, gerechnet werden können. Eher dürfen zu dieſen wohl noch ein Carontis, der auch in anderer Beziehung noch merkenswerthe Engländer Dunſtable, und endlich der unter allen ſo ſehr vortheilhaft hervorragende Hobrecht oder Obrecht gezählt werden.

§. 61.
Fortſetzung.

Dunſtable (Gerbert nennt ihn Dunſtavius, und Andere ſchreiben auch Donſtable), Johann mit Vornamen, war aus Dunſtable bei Bedford in England gebürtig, und mag daher auch wohl ſeinen Namen geführt haben. Geſtorben 1458 gehört er zu denjenigen Künſtlern des fünfzehnten Jahrhunderts, welche Veranlaſſung zu vielfachen Streitigkeiten über den erſten Urſprung jener neuen Kunſt des Contrapunkts gaben. Da er unbedingt nämlich der bei Weitem ausgezeichnetſte Contrapunktiſt unter ſeinen gleichzeitigen Kunſtbrüdern in England war, und der etwas ſpätere Franchinus Gafurius in einem ſeiner Werke*) ſich

*) In ſeiner Practica musicae lib. 2 cap. 7.

auf ſeine Compoſitionen als auf Produkte einer ganz neuen Art von Tonſetzkunſt beruft, in ähnlicher Weiſe ihn auch der noch ſpätere Morley als Schriftſteller anführt*), von Dufay aber alle nähere Kunde noch fehlte, ſo zogen einige Geſchichtsforſcher, und unter dieſen zuerſt der berühmte Lehrer Tinctoris, der dann bald gläubige Nachſprecher fand, den Schluß, daß von ihm, von Dunſtable, aus auch das ausgegangen ſey, was wir jetzt in ſo feſter Ueberzeugung dem Dufay als Erfindung zuſchreiben müſſen. Ja man nennt ihn geradezu wohl den erſten Gründer einer eigentlichen polyphoniſchen Setzart, und England ſomit das wahre Vaterland dieſer „neuen Kunſt,“ ohne indeß irgend einen praktiſchen Beleg dafür vorweiſen zu können, wornach ſelbſt der patriotiſche Geſchichtsſchreiber Burney auch völlig vergebens ſtrebte, und ohne zu bedenken, daß der, in ſeiner Wiſſenſchaft und Kunſt ſonſt hochgelehrte und hochverdiente Tinctoris, was die eigentliche Geſchichte derſelben anbelangt, in den von ihm bekannt gewordenen Manuſcripten nicht einmal blos ſehr mangelhafte Kenntniſſe an den Tag gelegt hat.

Jakob Hobrecht (oder Obrecht) lebte wohl noch etwas ſpäter als Dunſtable; aber wenn Einige ſeine Blüthezeit ohne Frage in die zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts ſetzen, wornach er ſchwerlich mehr ein Zeitgenoſſe und Mitarbeiter Dufay's geweſen ſeyn konnte, ſo widerſpricht dem unfehlbar der Styl wenigſtens ſeiner erſteren Werke, die noch gar Nichts von der großen contrapunktiſchen Künſtlichkeit einer ſolch' ſpäteren Zeitperiode an ſich tragen. Wie wir alsbald in einem der folgenden Paragraphen erfahren werden, und ich auch früherhin ſchon andeutete, war der eigentliche Held dieſer zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts Ockenheim, und, wer ſich neben demſelben noch hiſtoriſch merkenswerth hervorthat, auch von ihm gebildet worden; Hobrecht aber wird nirgends in der Geſchichte als ein Schüler desſelben bezeichnet, und wenn Baini, auch Kieſewetter, ihn dem Ockenheim unterordnen, ſo hätte dies wenigſtens mit einiger Rückſicht geſchehen ſollen, die letztgenannter Hiſtoriker auch noch mehr befolgt, als erſterer, der in ſeiner Anſicht eben ſo viel Widerſpruch verdient als Forkel, welcher Hobrecht als einen Vorfahrer Ockenheims, alſo damit auch als einen bloßen Zeitgenoſſen Dufay's bezeichnet. Specielle Lebensnachrichten über ihn fehlen, außer daß er ein Niederländer und in der päbſtlichen Kapelle angeſtellt geweſen ſey; nach den von ihm noch vorliegenden Werken zu urtheilen aber läßt ſich mit ziemlicher

---

*) In ſeinem Werke de mensurabili musica.

Gewißheit annehmen, daß ſeine Blüthezeit um die Mitte des 15. Jahrhunderts, alſo zum Theil noch in die Periode Dufays, zum andern Theil aber in die ſpätere Ockenheims fällt, denn die jüngſten unter jenen Compoſitionen tragen ganz den künſtlichen Charakter dieſer ſpätern Zeit und Schule an ſich, während die älteren genau in der Manier Dufays, ja faſt noch einfacher, verfaßt ſind. Die Vertheidiger einer ſpäteren Lebenszeit Hobrechts gründen ihre Anſicht darauf, daß er der Lehrer des Erasmus von Rotterdam geweſen, dieſer aber erſt 1467 geboren worden ſey. Indeß liegt doch die Möglichkeit ſehr nahe, daß, hohen Alters wegen zum Singen nicht mehr fähig, Hobrecht ſpäter von Rom wieder in ſein Vaterland zurückkehrte, und hier frühzeitig ſchon, vielleicht in den ſiebenziger Jahren genannten Säculums der Unterricht des Erasmus begann, während ſeine Thätigkeit als Componiſt längſt einen Aufſchwung genommen haben konnte. Nehmen wir an, Hobrecht ſey zu Anfange des Jahrhunderts geboren worden, ſo konnte recht wohl noch ſeine Blüthezeit als Tonſetzer in die erſte Hälfte deſſelben fallen, während als Lehrer er eben ſo wohl noch als 80- und mehrjähriger Greis thätig zu ſeyn vermochte. Uebrigens will ich mich keineswegs zu einem Entſcheider in der Streitigkeit aufwerfen, und blos den Beſtand ſeiner noch übrigen Compoſitionsfragmente *) zur Prüfung vorlegen, welcher iſt, wie angegeben, und wornach er, um einer größeren Würde und Natürlichkeit willen, vielen andern Tonſetzern ſeiner Zeit vorgezogen wurde.

§. 62.

Fortſetzung.

Soll ich nun auch noch — was für die Praxis der Geſchichte faſt nothwendig erſcheint — eine genauere, ſpeciellere Charakteriſtik der Satzweiſe und des Styls aller dieſer erſten Meiſter einer anfänglichen, eigentlich ſchönen Compoſitionskunſt, dieſer erſten Contrapunktiſten im Sinne wahrer Tonſetzkunſt hier mittheilen, und zwar überſichtlicher und detaillirter, als es oben bei der beſonderen Betrachtung Dufays, des Vaters jener erſten niederländiſchen Schule, welche nach der Termination anderer Hiſtoriker dieſe Meiſter gleichſam beſchreiben, geſchehen konnte, ſo folge ich am ſicherſten dabei Baini's Beſchreibung, als desjenigen Kenners, welcher unter den heutigen Forſchern allein Gelegenheit hatte, ſelbſt Einſicht von den praktiſchen Werken derſelben zu nehmen und ſich ſo entweder zu

---

*) Dieſelben beſtehen in einigen Motetten, Meſſen u. dergl. Geſängen, die in ſpäter (zu Anfang des ſechszehnten Jahrhunderts) von Ottavio Petrucci gedruckte Sammlungen aufgenommen wurden.

überzeugen von dem, was eine frühere Beobachtung dem guten Glauben überlieferte, oder zu berichtigen, was die ruhmredige Sage von den Leiſtungen des grauen Alterthums ſo gerne von Jahrhundert zu Jahrhundert fortzupflanzen geneigt iſt.

Zunächſt — ſagt Baini — ſchrieben alle dieſe Meiſter noch blos diatoniſch über den Gregorianiſchen Kirchengeſang *). Daher ſchrieben ſie z. B. in D (re) mit der verminderten Terz und vergrößerten Sexte; in E (mi) mit der verminderten Secunde, Terz, Septime; in F (fa) mit der großen (eigentlich übermäßigen) Quarte, und in G (sol) mit der großen Terz und kleinen Septime. In den Cadenzen aber änderten ſie meiſt die Terz von der Quinte der Tonart D (re) und der Tonart G (sol) durch ein Erhöhungszeichen (Kreuz), und bei der Tonart E (mi) findet ſich nie die Cadenz in der Quinte B durum (alſo in unſerer reinen Quinte h) von E, ſondern immer gebrauchten ſie hier entweder die Quarte oder die nächſte Stufe. Uebrigens wandten ſie häufig auch ſchon transponirte Tonarten (toni o modi trasportati) an, wie z. B. D in G mit verkleinerter Terz; E in A mit kleiner Secunde; F in B mit einem b und zwar in B; G in C mit b in der Septime; und dieſe b ſetzte man auch ſchon, ähnlich wie wir die Vorzeichnung, vorn in die Schlüſſel; ſelten daß ihre Compoſitionen rein in A oder C, alſo in den beiden Haupttonarten, geſchrieben ſind. Die Stimmen anbetreffend, ſo ſchrieben ſie meiſt vier-, bisweilen aber auch fünf- und ſechsſtimmig, und dieſe Stimmen waren: Contrabaß, Baß, Bariton, Tenor und Contraalt, Alt und Sopran, von denen ſie am liebſten Baß, Tenor, Contraalt und Sopran, oder Contrabaß, Baß, Bariton und Tenor, oder Contrabaß, Bariton, Tenor und Contratenor, oder auch wohl Baß, Bariton, Tenor und Contraalt zuſammenſtellten. Die Schlüſſel waren: der F-Schlüſſel, den ſie auf der dritten Linie für den Bariton, auf der vierten (wo er noch ſteht) für den Baß und auf der fünften für den Contrabaß gebrauchten; der C-Schlüſſel, den ſie auf alle fünf Linien ſetzten, je nachdem ſie ihn für Sopran, Alt, Tenor, oder Contratenor gebrauchten, und der G-Schlüſſel, den ſie nur auf die erſte oder zweite Linie ſetzten und blos für den höheren oder tieferen Sopran benutzten **). Das Zeitmaaß drückten ſie durch das Zeichen des Modus und zwar major oder minor, des Tempus perfectum

*) Alſo noch ſtreng in den alten Kirchentonarten, wodurch dann alle chromatiſche Veränderungen (ſ. §. 59) auch unbedürftig wurden.

**) Man ſehe die Zeichen und Erklärung der Schlüſſel unter andern auch in meinem Univerſallexion der Tonkunſt in den betreffenden Artikeln oder in meinem Lehrbuch der Muſikwiſſenſchaft pag. 171 ff.

oder imperfectum, mit der Prolatio, mit der ſogenannten Hemiolia (indem ſie die Noten bald roth, bald ſchwarz färbten) und mit allen ſonſt nur erdenklichen Abſtufungen damaliger Menſuraltheorie aus, die ich auch früherhin ſchon hier andeutete und erklärte *), oder über welche man andern Orts ſich noch näher unterrichten kann. Uebrigens verwechſelten und veränderten ſie das Zeitmaaß häufig mitten im Laufe einer Compoſition. Unter den Notenfiguren waren ihnen beſonders die Maxima, die Longa, die Brevis, Semibrevis, Minima, Semiminima und die Croma geläufig; doch verbanden ſie nicht mehr als höchſtens zwei Cromen (Achtel) oder ſechs Semiminimen (Viertel) mit einander, dagegen drei, vier, fünf Maximen und eben ſo viele Longen. Die Melodien ſind meiſt ohne Cantilene und daher etwas ſehr ſchwerfällig, nur wo Sopran und Baß ſich länger in Decimen mit einander fortbewegen, nehmen ſie eine etwas gefälligere und fließendere Geſtalt an. Die Sätze oder Phraſen wollen keine ſonderliche Bedeutung anſprechen, und öfters bildeten ſie dieſelben nur durch die ſogenannten Gänge oder *Andamenti*, ein Wort (Andamento), worunter wir Deutſchen zwar in der Regel nur einen Gang, eine ſchrittweiſe, ſtufenweiſe Folge der Töne verſtehen, das bei den Italienern aber eine andere ſpiecielleгe Bedeutung noch hat, ſo daß Lichtenthal den Ausdruck folgendermaßen definirt: *Andamento*, relativamente alla composizione della fuga, è un periodo, una composizione, una specie di soggetto alquanto lumgo, che percorre tutte le corde del tuono, ed immischiavene talvolta anche delle altre, contenendo due o più membri. La parola *andamento* prendesi anche per movimento, quindi dicesi *andamento giusto*, *rapido* etc. talvolta per carattere, p. e. tal composizione ha un andamento regolare etc. Doch — fährt Baini fort und dieſer Gegenſatz beweiſt, daß er hier das Wort andamento nur in unſerem, ſeinem gewöhnlichen Sinne gebraucht hat — finden ſich in den Geſängen auch Sprünge von Terzen, Quarten, Quinten, Sexten und Octaven. Die ſogenannten *Occhetti* **) ſind indeß ſelten gebraucht. Der Rondellus und der Conductus ***) beſtehen bei

*) S. § 40 ff. des 2. Capitels. Doch ſey hier noch ausdrücklich nebenbei bemerkt, daß die rothen Figuren nur in den früheſten Zeiten eines Menſuralſyſtems im Gebrauch waren; ſo bald durch Dufay und auch vor ihm noch die ungefüllten Noten aufkamen, hörten ſie ganz auf. Dufay wenigſtens hat ſich ihrer nie mehr bedient, nur von Dunſtable berichtet man, daß er „nach Sitte ſeiner Zeit und ſeines Landes die rothe und ſchwarze Farbe der Noten zur genaueren Bezeichnung der Menſur benützt habe".

**) Ochetus, Hocetus und Hocquetum ward ſchon früher erklärt.

***) Kieſewetter fügt hier folgende Bemerkung bei. Bei Franco, aber auch nur bei dieſem frühen Vorläufer, kommen die hier angeführten termini technici vor,

ihnen blos aus Nachahmungen und Fugenattaquen, die ſie häufig gebrauchten. Man ſieht daraus, daß ſelbſt im improviſirten Contrapunkte ähnliche Kunſtſtücke eingeführt ſeyn mußten. Die conſonirenden Accorde, von welchen ſie Gebrauch machten, waren die gewöhnlichen, nämlich Dreiklang, Sextenaccord und Septimenaccord *), welcher letztere aber ſeltener vorkommt. Alle Diſſonanzen, worunter auch die Quarte begriffen war, bereiteten ſie vor, und behandelten ſie überhaupt vollkommen regelmäßig, lösten ſie daher auch richtig auf. Franchinus Gaffurius (in ſeinen Musicae actionis libr. III) tadelt den Mißbrauch der aufgelösten Diſſonanzen am Anfange des Taktes oder überhaupt doch in einem guten Theile deſſelben, welches Fehlers oder doch welcher Härte die Niederländer übrigens ſich weniger zu Schulden kommen ließen. Die Form der Compoſitionen betreffend, ſo ſchrieb man bis dahin nur Meſſen und Motetten. Die erſteren, die Meſſen, tragen alle ihren Titel, welcher vom Thema oder von der Hauptmelodie genommen worden iſt, die der Tenor in der Regel vorzutragen hatte, weshalb die Hauptmelodie ſelbſt auch nur ſchlechtweg der Tenor (Cantus firmus) genannt wurde. Die Titel und Themen der Meſſen wurden theils aus Gregorianiſchen Geſängen, theils aber auch aus profanen Liedern gezogen, die Worte der Meſſen ſind am Anfange jedes Muſikſtücks einfach angeführt; darnach mußten die Sänger ſie auswendig lernen und dann nach eigenem Ermeſſen, wohl oder übel, beim Singen unter die Noten bringen. In den Motetten dagegen ſind die Worte ganz ausgeſchrieben, und können meiſtens ohne Schwierigkeit den Noten angepaßt werden; doch iſt das Sylbenmaaß in der Regel vernachläſſigt worden. Der Styl im Ganzen bleibt ſich in allen Compoſitionen vollkommen gleich, hat immer ein und dieſelbe Farbe, iſt ſchwerfällig und von ganz eigenthümlichem Charakter. Selten treffen wir wahrhaft angenehme Harmonien, und die Tenore mit ihren Hauptmelodien haben gewöhnlich lange, ermüdende Noten zu halten, ſo wie denn endlich auch der Ausdruck der Worte meiſtens darin unberückſichtigt gelaſſen worden iſt.

---

worunter wir aber nicht gewiſſe muſikaliſche Figuren, ſondern gewiſſe Gattungen von Geſängen und die denſelben eigene Compoſitionsart verſtehen können, obgleich Franco's Text über dieſen Gegenſtand uns nicht völlig klar iſt. Rodellus, eigentlich Rondellus, und Conductus iſt gebildet nach dem franzöſiſchen Rondeau oder Rondolet und Conduit, wie bekanntlich gewiſſe weltliche Geſänge ehemals hießen.

*) Wie Baini dieſen Accord unter die conſonirenden zählen kann, iſt kaum begreiflich; vielleicht aber gehört er zu den wenigen Theoretikern, welche die Septime für eine Conſonanz erklären, weil ſie keiner Vorbereitung in der Harmonie bedarf.

Das in Summa die individuellen Kennzeichen der erſten geſchrie-benen eigentlichen Compoſitionen, die uns aus dem Ende des vierzehn-ten und dem Anfange (der erſten Hälfte) des fünfzehnteu Jahrhunderts übrig geblieben ſind. Die beſten darunter ſind und bleiben immer die des Dufay und nach ihm des Hobrecht. Sie erheben ſich über jene der erwähnten Zeitgenoſſen durch einen weit natürlicheren Geſang, und die Themen und Contrathemen fallen ſchon weit vortheilhafter ins Auge, ſo daß z. B. Dufay's Meſſen: „Ecce Ancilla Domini“, „Omme l'omme armé“, „Se la face ay pale“, „Tant je me deduis“ für jene Zeit ſchon ziemlich befriedigend ausſehen, und ſelbſt mancher angenehme Gedanke mit Spuren von Gefühl darin anzutreffen iſt.

§. 63.

Vermehrung der Künſte des Contrapunkts.

Ockenheim, Josquin und ihre Zeitgenoſſen.

War auf ſolche Weiſe aber der erſte Grund gelegt, und ein unverhin-derlich wirkſamer Anſtoß gegeben worden zu freierer und mehr kunſtge-mäßer Bewegung auf dem noch unabſehbaren Gebiete des muſikaliſchen Contrapunkts, ſo mußten nothwendigerweiſe in dem Maaße, als bei fort-geſetzter Uebung der Compoſition die Tonſetzer eine immer größere Ge-wandtheit erlangten im Contrapunktiren, die zugleich eine immer größere Fertigkeit im Erfinden, wie ein lebendigeres Verlangen nach noch immer größerer Freiheit in den Geſtalten erzeugte, auch die Kühnheit der Unter-nehmungen und die Kraft, jenes Verlangen zu befriedigen, ſich ſteigern; und die Niederlande boten ſtets auch noch den Boden, auf welchem vor jedem andern Volke und Lande alle dieſe Saaten und Früchte am meiſten und vollkommenſten zur Reife gelangen konnten. Zwar hätte man glauben ſollen, daß die mancherley inneren und äußeren Kriege, in welche auch die-ſes Land, ſeit ſein größter Theil ſchon zu Ende des vierzehnten Jahrhun-derts unter Burgundiſche und Oeſterreichiſche Herrſchaft gekommen war, nach und nach verwickelt, und die Einflüſſe, welche in deren Folge mehr oder weniger auch von dem noch unmuſikaliſcheren Außen her auf ſeine Verhältniſſe geübt wurden, dergleichen künſtleriſchen Beſtrebungen hätten hinderlich ſeyn müſſen; allein einmal war es jener, den Künſten und Wiſ-ſenſchaften ſo ſehr zugethane und ſolche auf alle Weiſe mit freigebiger Hand fördernde, Philipp der Gute, welcher eine geraume Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts, und wenn eigentlich auch nur als öſterreichiſcher Lehnsmann oder Vaſall, doch mit völliger Selbſtſtändigkeit und Unabhän-gigkeit über die Niederlande regierte, wie in allen dieſen Stücken ſowohl ſeinem Sohne Carl dem Kühnen als deſſen Tochter und Erbin Ma-

ria ein treues Vorbild blieb, und andern Theils waren auch die Summen, ſo groß an ſich, welche die Niederländer damals zu den Kriegen dieſer ihrer Beherrſcher mit den Franzoſen beiſteuern mußten, doch noch keineswegs groß genug, den unermeßlichen Reichthum des handelnden Volkes auch nur in Etwas zu ſtören, oder gar dem, eben wegen dieſes noch zu jener Zeit größern Reichthums, ihm von jeher ſchon angeklebten Ehrgeize, in allen Dingen, und ſo auch in der Muſik, es den übrigen Völkern des europäiſchen Abendlandes zuvor zu thun, nur im mindeſten einen Eintrag zu thun. Mußten doch jene Summen eben deshalb auch den Namen freiwilliger Gaben führen, und ſuchten aus eben demſelben Grunde auch die Niederländer ihre Künſtler und Gelehrte, welche vielleicht im Auslande wirkten, damals mit bedeutenden Bevortheilungen wieder in das Vaterland zurück zu führen, ſo daß dies Volk, kurz nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, das merkwürdige, und in der Geſchichte bis auf die neueren Napoleoniſch-franzöſiſchen Zeiten faſt ohne alle Vergleichung und Wiederholung gebliebene Beiſpiel ablegte, wie dennoch, unter ſonſt günſtigen Umſtänden und wenn von Seiten der Fürſten die rechten Mittel mit Bereitwilligkeit dazu ergriffen und angewendet werden, Kunſt und Wiſſenſchaft auch dem drückendſten politiſchen Unwohlſeyn ſich zu entrücken und unter den ſtörendſten Lebenselementen ſelbſt zu einer ungemeinen Blüthe heranzureifen vermögen, doch — was nachgehends uns noch mehr klar werden wird — andern Seits auch nur ein monarchiſches Princip und der Thron der Fürſten es ſind, welche Kunſt und Wiſſenſchaft zum Ausſtellungsplatze der ſchönſten und reifſten Produkte ihrer Beſtrebungen ſich erkoren haben.

Als der in ſolcher Beziehung fruchtbarſte Meiſter, welchen die Niederlande damals aufzuweiſen hatten, und der vornehmlich auf eine Erweiterung und einen ſtolzern Aufſchwung der contrapunktiſchen Künſte hinwirkte, wird Johannes Ockenheim (niederländiſch eigentlich Johannes Ockeghem) genannt, dem ſich alsdann, mit noch mehreren Anderen, die nachgehends genannt werden ſollen, mit vorzüglich hervorzuhebender Kraft bald auch ſein großer Schüler Josquin zugeſellte. Nach Urkunden, welche neuerer Zeit entdeckt wurden, ſtammte Ockenheim aus dem Hennegau und wahrſcheinlich aus der Stadt Bavay, wo er im dritten Decennium des fünfzehnten Jahrhunderts geboren wurde. Von ſeinen früheſten Lebensumſtänden iſt Nichts mehr bekannt; auch nicht, wer ſeine Lehrer waren. Doch hatten, der bisherigen Geſchichte zu Folge, die Niederlande an tüchtigen Meiſtern ſchon damals ziemlichen Ueberfluß, und wir können uns wohl erklären, warum die Zeit einen von denſelben nicht beſonders als den Lehrer eines Mannes

mehr namhaft machte, der vielleicht auch erſt ſpäter Hoffnungen erregte und erfüllte, welche früher an ſeine Erſcheinung ſo wenig geknüpft werden konnten; denn das leidet gar keinen Widerſpruch mehr, daß Ockenheims eigentliche Wirkſamkeit als Tonſetzer und wieder Lehrer erſt nach 1450 anfing. Dürfen wir Arteaga's Angaben *) Glauben ſchenken, ſo war er ſpäter auch einmal in Italien, doch ſchwerlich für lange Zeit, da ſich nirgends weiter eine Erzählung der Art findet. Im Jahre 1476 aber treffen wir ihn zu Tours in Frankreich, als Theſaurarius an der Abtei von St. Martin, wohin ihn König Ludwig XI., der damals die niederländiſchen Diſtrikte Artois, Burgund und Franche Comté als Männerlehn an ſich zog und in der Nähe von Tours (zu Pleſſis) Hof hielt, berufen hatte, um ſeine Hofmuſik zu organiſiren und derſelben dann als Director vorzuſtehen. Zu Tours auch muß er geſtorben ſeyn, denn eben jenen Urkunden zu Folge, welche uns über ſeine Abkunft ſo ziemlich ſicher ſtellen, lebte er im Jahre 1512 noch dort, und als ſein Todesjahr iſt man gewöhnt, 1513 anzunehmen.

§. 64.

Fortſetzung.

Mit Ockenheim zu gleicher Zeit, der aber, und nicht blos wegen ſeinen ausgezeichneten Compoſitionen, ſondern auch wegen ſeiner großen Fruchtbarkeit und ſeines erſprießlichen Wirkens als Lehrer, als das Haupt, das erſte, von Allen auch nachgeahmte Muſter dieſer ganzen, jetzt erblühenden Niederländiſchen Schule und ſchon zu ſeinen Lebenszeiten verehrt wurde, thaten ſich noch hervor und mit einem Streben nach ein und demſelben Ziele zwar: Johann Tinctor, Gaspard, Wolfgang Graffinger (oder Grefinger), auch Hobrecht noch zur zweiten Hälfte ſeiner Wirkſamkeit **), Philippe de Burges, Joh. Regis (oder le Roy), Franc. Caron, Ant. und Robert de Fevin (auch Fein oder Feum), de Orto, Gascogne, Egid. Corvelli, Richafort (auch Ricciafort), Jean Beauſſeron, Noel Baudouyen, Melch. Robledo, Fresneau, Prioris, Andr. de Sylva, Jean Conſilion, Vacqueras, Philippe und Jean Baſiron (oder Beauſſeron), Jean le Petit, Giovanni Scribano, Euſt. de Monteregali, Giov. de Villanas, Conr. Hayus, Vincenet, de Clibano, Giov. Marti-

*) In ſeiner Geſchichte der italieniſchen Oper.

**) Siehe §. 61 dieſes dritten Capitels.

ni, Andr. Michot, Pierre Molus (auch Moulu), Ant. Divitis u. A., von welchen mehrere auch eine Zeitlang in Italien und Frankreich lebten, und daher oft ſo mancherley ſtörende Verwechslungen oder Veränderungen mit ihren eigentlichen Namen vornahmen.

Wenn nun die Meiſten einer eben vergangenen Dufay'ſchen Periode des Contrapunkts, ungeachtet ihrer ſonſt großen Verdienſte, doch vorzugsweiſe nur einen gewählten oder gegebenen „Tenor" (Cantus firmus) zu behandeln und im freien Satze dann je zuweilen nur eine Imitation oder Augmentation oder Diminution dabei anzubringen ſuchten und dergleichen mehr, ſo war das Streben dieſer Männer, unter Anführung ihres in der Beziehung genialen Ockenheim, vornehmlich auf Erfindung noch weit größerer Künſte oder Kunſtſtücke gerichtet, um zu zeigen, daß ſie nicht blos über einen gegebenen Gregorianiſchen Geſang, ſondern auch im Stande ſeyen, einen reinen Contrapunkt, ſelbſt unter irgend einem ſich freiwillig oder willkührlich auferlegten Zwange, alſo gleichſam einen obligaten, einen bei jeder Stimme ſelbſtſtändigen Contrapunkt hervorzubringen: ein Streben, das natürlicher Weiſe dann noch manche andere neue und immer kunſtreichere Geſtaltungen des Gebiets in ſeinem Gefolge haben mußte. Ich will — und es ſey mir geſtattet, daß ich es thue — zur genaueren Beſtimmung und beſſeren Ueberſicht aller dieſer Neuerungen meine Zuflucht wieder zu Baini nehmen, der, welches Glück keinem andern Hiſtoriker noch zu Theil wurde, Compoſitionen von allen dieſen Tonſetzern vor Augen hatte und deren unterſcheidende Charakteriſtik nun damit beginnt, daß zu ihren vorzüglichſten Kennzeichen zunächſt ein gar häufiger Gebrauch der Canons und aller, auch der abſtrakteſten Combinationen derſelben gehöre, wornach man aber keineswegs glauben darf, als hätten alle Compoſitionen und Tonſätze jener Meiſter nur in Canons und dergleichen beſtanden, ſo ſehr dieſe Formen auch vornehmlichſt geeignet ſcheinen müſſen, jenem Streben der Zeit nach bloßer Künſtlichkeit und den Effecten blos ſcharfſinniger und contrapunktiſcher Speculation Thor und Riegel zu öffnen, und gerne bekenne ich mich wörtlich zu dem, was ſchon Kieſewetter in ſeinem Geſchichtsabriſſe (pag. 52) in dieſer Beziehung ſagt: „Zur Ehrenrettung ſo vieler verdienſtvoller Meiſter, welche von den Schriftſtellern einer neueren Zeit hierwegen faſt allzuſtreng getadelt worden ſind, halte ich es für Pflicht, zu erinnern, daß keineswegs Alles, was ſie lieferten, Canons und dergleichen Räthſel waren, wie man zu glauben verſucht wird, ja glauben muß, wenn man ſie blos nach den Lehrbüchern, Compendien, ja ſelbſt nach großen und gelehrten Traktaten der nachgefolgten Theoreti-

ker und Didaktiker, beſonders der Deutſchen, beurtheilt, welche ganz eigentlich darauf ausgingen, aus den Werken jener Meiſter nur dergleichen vielbewunderte Spielereien und (unzeitige) Scherze zu ſammeln, und als Beiſpiele mitzutheilen *). So kommt es, daß wir den unvergleichlichen Ockenheim (wie Baini ihn nennt) bisher nur aus einem unſingbaren Canon, unter dem Titel „**Fuga trium vocum in Epidiatessaron**“, und aus jener ſpaßhaften **Missa ad omnem tonum**, in welcher keine Schlüſſel (ſtatt deren nur ein Kreis mit einem Fragezeichen darin, als Zeichen, daß der Sänger rathen ſoll, für welche Stimme die Meſſe eigentlich geſchrieben) vorgezeichnet ſind, gekannt haben; Proben, welche von dem ſehr gelehrten Glareanus in deſſen **Dodecachordon** aufgenommen worden ſind; wie denn auch eben derſelbe von jenem großen Meiſter ſonſt nicht viel mehr zu erzählen wußte, als daß er ſich darin gefallen habe, „„aus einer Stimme mehrere abzuleiten““, und daß er ſogar ein Geſchwätz, einen garritum quendam triginta sex vocum, angerichtet, welchen er — der Erzähler — nicht geſehen habe (worunter man ſich aber wohl keine Motette für 36 Realſtimmen vorſtellen muß, ſondern einen Cirkel-Canon, wie deren ähnliche und für eben ſo viele oder noch mehr Stimmen ſpäter hie und da von Liebhabern dieſer Gattung ausgeheckt worden ſind)“. Uebrigens ſind doch nur ſehr wenige andere Compoſitionen als Canons und dergleichen von Ockenheim ſowohl als jenen ſeinen berühmteren Zeitgenoſſen aufbewahrt worden **), und Baini ſelbſt giebt den Schwank mit einem Fragezeichen ſtatt der Schlüſſel in der Vorzeichnung als häufig bei denſelben vorkommend an, mit der Bemerkung, daß dieſe Compoſitionen (wie ſich von ſelbſt verſteht) Räthſel-Canons geweſen ſeyen, und noch die Beinamen *cattoliche, catholica* oder **ad omnem tonum** geführt hätten, welche erſtere ſo viel als **ex una voce plures** und letzterer habe bedeuten ſollen, daß ſolche Compoſitionen in jedem Tone und Takte geſungen werden könnten.

Im Uebrigen kam Ockenheim mit allen jenen ſeinen Nachahmern und

---

*) Dieſem Vorwurfe — was ich glaube hier noch zufügen zu müſſen — entgeht ſelbſt Forkel nicht, der ebenfalls in ſeiner Geſchichte Theil 2 pag. 538 u. a. O. Nichts von dieſen Meiſtern als blos ſolche Canons mit allen ihren wunderbaren oder vielmehr wunderlichen Deviſen anführt, mit welchen dieſelben zu ihrer Zeit den Sängern in Art von Räthſeln angedeutet wurden, wie z. B. Clama ne cesses; Otia dant vitia; Dii faciant sine me non moriar ego; Omnia si perdas, famam servare memento, qua semel amissa postea nullus eris, u. dgl. m.

**) Auch das Kyrie, welches Kieſewetter von Ockenheim in ſeiner Geſchichte anhangsweiſe mittheilt, iſt aus der Missa ad omnem tonum, in welcher — wie Glarean ſagt, aures habeas oportet.

Meiſtern ſeiner Zeitperiode darin überein, und unterſchieden ſie ſich fortſchreitend mehr und mehr von ihren Vorgängern dadurch, daß ſie in der Mitte ihrer Compoſition öfter noch als dieſe den Takt wechſelten und gleiche mit ungleichen Taktarten oder Takttheilen vermiſchten, welche Miſchungen dann durch einen, auch zwei oder drei ſogenannte **puncta prolationis** angedeutet wurden, die ſie dem Zeichen des **Modus** oder des **Tempus** beiſetzten. Hiernach wechſelte auch die Geltung der Noten oft, die, wie natürlich, in ein ganz eigenes Verhältniß zu einander zu ſtehen kamen, das Perfection genannt wurde. Auch ward durch jene Miſchung wie die damit überhaupt verbundene größere Künſtlichkeit nothwendig, den Notenzeichen noch die **Minima** mit dem krummen Schweife oder der Fahne ( ) zuzufügen. Ferner entſtanden daraus, außer den alten und noch jetzt gebräuchlichen, die Geltung vermehrenden Punkten, auch noch ſogenannte Scheide- und Veränderungspunkte (**puncti di divisione e di alterazione**). Die Noten, welche unverändert bleiben ſollten, wurden ſchwarz geſchrieben. Daher die zwei Hemiolien, die größere und die kleinere, welche letztere ganz aus ſchwarzen Noten beſtand *). Dazu kam noch ein tadelnswerther Mißbrauch mathematiſcher Verhältniſſe, ſo daß, wer nicht zugleich auch ein fermer Rechenmeiſter war, faſt gar nicht zu ſingen vermochte. Die Textworte wurden eben ſo ſehr noch vernachläſſigt als früher, d. h. man führte dieſelben nur zu Anfange des Muſikſtückes an, und ließ ſie dann beliebig von den Sängern zu den Noten ſingen; nur in den Motetten wurden ſie, wie bisher ſchon geſchehen, ausgeſchrieben, doch auch noch ohne alle Rückſicht der Proſodie. Auch in den Themen der Meſſen folgten dieſe Meiſter noch der hergebrachten Sitte. Sie nahmen dieſelben ſowohl aus dem Gregorianiſchen Geſange, als aus profanen, mitunter ſogar nicht ſehr züchtigen Liedern, und ſetzten die Titel davon dann auch auf ihre Meſſen. Oefters aber ſchrieben ſie auch ſchon Motetten mit doppelten, d. h. verſchiedenen Worten in den verſchiedenen Stimmen: eine Neuerung (Extravaganz ſagt Baini), die ſofort vielen Beifall gefunden haben muß, da ſie noch lange nachher ſelbſt bei den Meſſen allgemein im Gebrauche blieb. Der Zahl nach vermehrten ſie die Stimmen bereits bis auf 30 (obſchon die vierſtimmigen

---

*) Schon Kieſewetter drückte hier wie an noch manchen andern Stellen, als er Kandlers deutſchen Auszug aus Baini's größerem Werke über Paleſtrina herausgab, ſein Bedauern über des Verfaſſers Undeutlichkeit aus, und ich kann hier auch nur mit gewiß vielen andern Kunſtfreunden den Wunſch laut werden laſſen, daß Baini ſo manchen ſeiner mitgetheilten Terminationen einer längſt verſchollenen Theorie auch die Erklärung zugefügt haben, oder noch folgen laſſen möchte, welche doch er allein nur zu geben im Stande iſt.

Compoſitionen auch bei ihnen noch die zahlreichſten ſind); doch herrſcht darin gar kein Plan und keine klare Anordnung, Alles geht drunter nnd drüber — ſagt Baini — und kann ſo wenig Vergnügen als Befriedigung gewähren.

§. 65.

Fortſetzung.

So ſehr indeſſen von allen dieſen Meiſtern, und ihren Anführer Ockenheim nicht ausgenommen, wie ich §. 63 ſchon ſagte, vornehmlich nur auf Schwierigkeiten in der Compoſition hingearbeitet wurde, ſo hatten doch — wie Baini ebenfalls in ſeinem angeführten Werke bezeugt — die Melodien, beſonders ihrer drei-, vier-, fünf- und ſechsſtimmigen Werke, auch ſchon eine weit beſſere Cantilene als die ihrer Vorgänger und Lehrer. Bei einer größeren Gewandtheit in dem contrapunktiſchen Verfahren und einem größeren Reichthume in der Erfindung waren ihre Werke auch nicht mehr ſo ganz und gar das bloße und unvorherberechnete Ergebniß der mechaniſchen contrapunktiſchen Operation, ſondern trugen mehr ſchon einen gewiſſen Sinn und eine höhere — ich möchte wohl ſagen künſtleriſche Bedeutung in und an ſich, und waren mit einer augenſcheinlichen beſtimmten Abſicht ſchon von Haus aus angelegt. Viele neuerfundene Künſte eines obligaten Contrapunktes, mit Augmentation, Diminution, Umkehrungen, Verſetzungen, Canons und fugirten Formen der mannigfaltigſten Art, ſchloſſen ſich davon freilich nicht aus; allein man ſieht in den Contrapunkten — ſagt Baini faſt wörtlich — doch auch ſchon Noten, welche der guten Melodie wegen geändert wurden; ja findet von Zeit zu Zeit ſogar ſchon Terzinen *), bald eine, bald zwei, bald und öfters auch wohl deren drei, woraus zu erſehen, daß auch der Geſang bereits bedeutende Fortſchritte gemacht hatte, und die Tonſetzer, welche zudem alle ſelbſt Sänger waren, ſchon anfingen, die Stimmen auch mit mehr Eleganz zu behandeln. Blieb es doch deshalb auch nicht blos bei der Compoſition von Motetten und Meſſen, wie früherhin, ſondern es zeigten ſich ſogar ſchon Beiſpiele von Neapolitaniſchen Liedern und Villotten für drei und vier Stimmen, die ſich in einem einfachen, deutlichen und eigenthümlichen Style bewegen, der ſich himmelweit von jenem der Meſſen und Motetten unterſcheidet, und bei

*) Baini ſagt *terzine*; was wollte er wohl darunter verſtanden wiſſen? — Die Italiener bedienen ſich hin und wieder des Ausdrucks terzina für terzetto, allein an ein eigentliches Terzett läßt ſich wohl dabei nicht denken. Doch terzina heißt auch eine Strophe von drei Verſen: meinte er vielleicht ſolche Liederſtrophen, die allerdings ſchon einen anſehnlicheren Schwung in der Melodie erfordert haben würden? —

denen die Textesworte auch weit beſſer und proſodiſch richtiger eingetheilt und behandelt worden ſind, als bei dieſen.

Am vorzüglichſten und begabteſten erſcheint überall jedoch Ockenheim, den auch in Originalität der Erfindung wie an Fleiß keiner ſeiner Zeitgenoſſen erreichte. Ockenheim muß unendlich Viel geſchrieben haben, denn im Archive der Päbſtlichen Capelle zu Rom befinden ſich noch jetzt ſieben Meſſen und ein **Salve regina** von ſehr gutem Style, und was iſt in jenem Brande wohl, den 1527 die Soldaten des Bourbon dort anſtifteten, wie durch Plünderung mancher unſauberen Hände verloren gegangen! — Seine Melodien ſind viel regelmäßiger als irgend eines ſeiner Zeitgenoſſen; ſeinen Canons ſieht man keine contrapunktiſche Mühe, keine Anſtrengung an; die Stimmen haben alle nur geringen Umfang, ſo daß ſie ſich mehr concentriren, als — wie bei den übrigen genannten Meiſtern — in unnöthiger Breite ausdehnen, und dennoch hat ſeine Schreibart im Ganzen ſchon viel Lebendigkeit, ſo daß nicht ſelten ein tiefes Gefühl daraus ſpricht *). Dieſe Eigenſchaft ſeiner Compoſitionen aber war es vornehmlich auch, welche denſelben einen ſo unausſprechlichen Werth in den Augen des damaligen Publikums verlieh, das dergleichen ſchöne Muſik noch niemals gehört haben wollte, aber wahrlich auch noch niemals gehört hatte.

§. 66.

Fortſetzung.

Höher indeſſen und bis zu einem noch weit mächtigeren Einfluſſe, als der Meiſter, ſollten in der gleichfolgenden Zeit Ockenheims Schüler mit mehreren ihrer Zeitgenoſſen ſich aufſchwingen, unter denen Josquin des Prés dann ſich bald die Palme errang, die von anderer Seite her und mit ſo vieler Anſtrengung ihm ſchon ſtreitig gemacht werden ſollte. Ich will die Männer, ihrer hauptſächlichſten Reihe nach, nahmhaft machen. Es ſind faſt lauter perſönliche Schüler von Ockenheim und demnach ebenfalls Niederländer, als (außer bereits erwähntem Josquin): Anton Brumel, Alexander Agricola, Loyſet Compère (auch Piètom geheißen), Pierre de la Rue (oft nur Pierchon, Pierçon, oder bei den Italienern Pierazzon), Prioris, Verbonnet, Jean Brunet, Gombert, Dambert und mehrere andere. Ich zweifle nicht, daß mancher meiner verehrten Leſer vielleicht bedenklich dazu ſieht, daß ich hier Män-

*) Was man beſonders an den Nänien hat loben wollen, welche er auf den Tod zweier ſeiner Schüler in Muſik ſetzte.

ner, die ſämmtlich doch weit jünger waren, denn Ockenheim, gleichwohl noch gewiſſermaßen in die Periode eines Meiſters ſetze, zu welchem ſie alle nur wie zu einem Vater noch aufblicken durften; allein einmal bei dem hohen Alter, welches Ockenheim erreichte, ward er nur von ſehr wenigen ſeiner Schüler noch weit überlebt, ja einige ſtarben ſogar vor ihm, und jedenfalls fällt dann die hauptſächlichſte Wirkſamkeit der Genannten ebenfalls noch in das fünfzehnte Jahrhundert, und da dieſes allein als jene Zeit den Abſchnitt meiner dieſſeitigen Geſchichtserzählung abgränzt, in welcher die Ausbildung der contrapunktiſchen Künſte ihre ganze und völlige Vollendung erhielt, ſo wird Niemand mir auch das als einen ſyſtematiſchen Fehler anrechnen, daß ich nicht, Baini, Kieſewetter, Fetis und anderen meiner Vorgängern folgend, zwei Vorpaleſtrinaſche niederländiſche Epochen annehme, die für die Geſchichte der Muſik im Ganzen und ihrem innerſten Weſen nach, ſo weit ich glaube, gar nicht exiſtiren, vielmehr nur durch eine einſeitige Localbetrachtung hervorgerufen werden können, welche denn Kieſewetter ſowohl als Baini vornehmlich auch nur, jenen bei der ſpeciellen Unterſuchung über die Verdienſte der Niederländer um die Tonkunſt, und dieſen bei Abfaſſung der Biographie Paleſtrina's, ſie anzunehmen veranlaßte, aber wegfällt, wo nur durch eine allgemeinere, univerſelle Auffaſſung des Gegenſtandes der einzelne, in ſich abgeſchloſſene Geſchichtsmoment beſtimmt werden kann. Ward doch Josquin, der würdigſte von Allen, kaum ein Paar Jahre älter denn ſein Lehrer Ockenheim. Kehre ich übrigens von dieſer Nebenbemerkung ohne Aufhalt zurück wieder zu unſerem Hauptgegenſtande.

Josquin des Prés (auch Jodocus Pratenſis oder a Prato), dieſer größte muſikaliſche Genius ſeiner Zeit, der zu Cambray, nach Anderen zu Conde (nicht zu Prato im Toscaniſchen) geboren wurde, nachdem er eine Zeitlang als Sängerknabe zu Saint-Quentin gedient hatte im J. 1455 zu Ockenheim kam und deſſen Unterricht in der Compoſition genoß, unter dem Pontificate P. Sixtus IV. (reg. 1471 bis 1484) dann mehrere Jahre Sänger in der Päpſtlichen Capelle zu Rom war, hierauf ins Vaterland zurückgekehrt einige Zeit zu Cambray privatiſirte, 1498 an den Hof des Königs Ludwig XII. ſich begab, von da nach Brüſſel ging, und endlich als Hofkapellmeiſter des Kaiſers Maximilian I. um 1515 ſtarb, — Josquin begriff das viele Gute ſeines Meiſters und den ſchönen Weg, den derſelbe eingeſchlagen, aber eben ſo wohl auch deſſen Fehler und die Unmöglichkeit, auf dieſem Wege irgend wie nur zum eigentlichen und endlichen Ziele zu gelangen. Die Kunſt war mit der

Künſtlichkeit in einen Kampf gerathen, hatte aber nicht Kraft genug, ſich über den ſo ſchwer auf ihr laſtenden und ſo eilfertig über ihr erbauten Prunk dieſer zu erheben. Ein ſo eifriger Anhänger ſeines Lehrers er war, verließ Josquin, zu ſelbſtſtändigem Denken und Empfinden in ſeiner Kunſt gelangt, daher bald auch deſſen Manier ganz, und kehrte, wie auf eine allererſte Grundlage gleichſam, vorerſt genau zu dem von Dufay ſchon eingeführten Style zurück, alle gebräuchlichen Accorde deſſelben, Schlüſſel, Stimmen, Tonarten, Tempi, Canons und andere dgl. Formen, kurz alles Kunſtmaterial, was vor Ockenheim ſchon da und bekannt war, pünktlichſt beibehaltend. Nur ein falſcher Weg ſchien ſeinem hellen Blicke vom rechten Standpunkte aus eingeſchlagen zu ſeyn, und mit den Erfahrungen wie reichen Reſultaten der muſikaliſchen Speculation ſeiner nächſten Vorgänger hinlänglich ausgerüſtet, mittel- und kraftreich, wollte er verſuchen, ob ſich nicht umkehrend und vorſichtiger dann auch das rechte Ziel erreichen laſſe; und in der That ſollte ihm dies nicht allein, bis zur Vollkommenheit faſt und ſo weit Zeit und Umſtände es möglich werden laſſen konnten, gelingen, ſondern ſein hoher Genius erfand überdies auch noch ganz neue, originelle Melodien, deren er in unendlicher Menge ſchuf und die er dann mit heiligen Themen ſowohl, als auch weltlichen Compoſitionen auf die geſchickteſte Weiſe verband. Erkannt die ausdrucksvolle als die höchſte Aufgabe und das weſentlichſte Element der Muſik brachte er überall auch, und ſelbſt in die ſonſt contrapunktiſch verwickeltſten Compoſitonen, denen ganz ſich zu entſchlagen, wie von dem Geiſte der Zeit bedingt, nicht möglich ſeyn konnte, doch wenigſtens einige melodiſche Züge, die ſich heute noch nicht allein hören laſſen, ſondern die ſelbſt das gebildetſte Ohr des neunzehnten Jahrhunderts noch ſchön nennen muß. Dabei lehrte ihm ſein Talent auch, Haus zu halten mit den Gedanken und melodiſchen Einfällen: hatte er dieſelben nach allen Seiten hin hören laſſen, ſo legte er ſie — was bis dahin noch Niemand gewagt hatte — in den Baß oder auch in den Sopran und veränderte in tauſenderley Geſtalten dadurch Melodien und Harmonien. Letztere betreffend entdeckte er auch die überaſchenden Wirkungen des Uebergangs (Trugſchluſſes) in die Tonart der kleinen Secunde oder None und machte davon häufig Gebrauch. Zum Beweiſe verdient die Stelle „**Ante omnia saecula**“ im **Credo** ſeiner Meſſe „**Una musque de buschaja**“ angeführt zu werden, wo er, nachdem er in **A**-Dur von der Dominante zur Tonica hinaufgeſcherzt hat, auf einmal in den Ton **B** tritt und ſich darin majeſtätiſch feſtſetzt. Ich ſage „hinaufgeſcherzt“ — allerdings, denn Josquin offenbarte, ungeachtet ſo mancher widriger Lebensſchickſale, in ſeinen Werken doch durchweg eine

ſo unerſchöpflich gute, frohe Laune, daß bei ihm faſt Alles als Scherz und jugendlich friſcher Humor erſcheint, ſey es ſelbſt Meſſe oder Motette; ihm gilt Alles gleich, und ſelbſt das Ehrwürdige und Heilige der Liturgie liegt ihm nicht am Herzen, iſt ihm völlig gleichgültig. Zwar brachten ſeine Anſtellungen an Höfen ihn bisweilen auf ernſtere Gedanken, und es exiſtiren Motetten von ihm, wie z. B. „Tu solus, qui facis mirabilia,“ „Domine Jesu Christe, adoro te“,“ „O bone et dulcissime Jesu“ u. a., auch einige kurze Meſſen, als „Dung aultre amer“ u. a. welche man nicht mit Unrecht die Morgenröthe eines grandioſen kirchlichen Styls nennen könnte; allein dies waren bei ſeinen vielen Arbeiten doch nur Ausnahmen von der Regel, und der Beifall der Welt verleitete ihn immer zu Schwachheiten und Extravaganzen wieder, die wir indeſſen, da wir auf die Folgen zurückſchauen können, gleichwohl nicht ſo ſehr tadeln wollen, indem ſie allein geeignet waren, wenigſtens das ſchöne Spiel auch und den angenehmen Reiz zu zeigen, das ſich mit Tönen treiben und der ſich denſelben durch geſchickte Verbindung verleihen läßt, und theilweiſe um des ſinnlichen Eindrucks willen auch verliehen werden muß. Die Schönheit in den Formen der Melodie, welche die Menſchheit zur Kunſt hinzieht, konnte kaum auf einem andern Wege noch gefunden werden, und war ſolche zunächſt nur zu ſuchen, ſo dürfen wir einige Ausartung auch entſchuldigen, die mit der Freude über den Erfund faſt Hand in Hand gehen mußte, ſo ſehr auf der andern Seite wieder der Glaube ſich uns aufdringt, daß minder ſcherzend Josquin vielleicht ungleich mehr noch für die Kunſt als ſolche gewirkt haben würde, indeß weniger wohl für das Volk und ſein muſikaliſches Intereſſe, denn ſo nur wurden die meiſten von Josquins Kirchencompoſitionen ein Gegenſtand der Unterhaltung luſtiger Geſellſchaften, die ſeine Meſſen ſangen und nach ſeinen Melodien tanzten, dadurch aber auch mehr Liebe und Luſt zur Muſik ungeſucht in ſich einathmeten. Das Archiv der Päbſtlichen Capelle zu Rom beſitzt außer drei Büchern ſpäter gedruckter Meſſen mehr als zwanzig andere im Manuſcripte von ihm, die das Geſagte mehr als zur Genüge beſtätigen. Josquin war durch ſie ein Volkscomponiſt im wahren Sinne des Worts geworden und ſomit der Erſte, der die harmoniſche und neue Muſik überhaupt aus der Kirche hinaus auch in den Kreis des Volkes führte, für welchen dieſelbe ja faſt mehr auch noch denn für jene insbeſondere blos von Gott geſchaffen wurde.

§. 67.

Fortſetzung.

Man kann nicht ſagen, daß auch die übrigen (genannten oder hier nichtge-

nannten) Meiſter zu Josquins Zeit alle und ohne Ausnahme ein gleiches Ziel vorzugsweiſe im Auge gehabt und ſo ein Verdienſt mit dieſem getheilt hätten, das, trotz mancher mit ſich führenden Schwächen, noch bei Weitem nicht genug von der Geſchichte gewürdigt worden iſt; vielmehr ſchlugen dieſelben, wie es gewöhnlich zu geſchehen pflegt, wenn viele ausgezeichnete Talente zu gleicher Zeit ein wahrhaft großes Genie umleben und alle nach einer Krone des Ruhms ringen, die zuletzt doch dieſem allein nur zu Theil wird, mehrere und zwar drei ganz verſchiedene Wege zum Ziele ein. Josquin war der Mann des Tags; alle gebildeten Völker verlangten ſeine Werke; ſeine Art zu componiren, meinten daher Einige, müſſe auch die einzig wahre und richtige ſeyn, und ahmten ſie daher faſt ſclaviſch nach, ihre guten wie ihre ſchlechten Seiten, ohne indeſſen auch den Geiſt, der ſie belebte, durchdringen und mit gleicher Kraft ihren Compoſitionen einhauchen zu können. An der Spitze dieſer Parthei ſtanden G. Ghiſelin, P. de la Rue und Al. Agricola. Von Ghiſelin haben wir noch 5 Meſſen, die in ſpäteren Zeiten auch gedruckt wurden; von P. de la Rue, welcher irrig bisweilen auch de Ruimonte genannt wird und einige Zeit hindurch als Capellmeiſter am Hofe des Prinzen Albert, damals Gouverneur der Niederlande, functionirte, Mehreres, Meſſen u. dgl., von denen ſich Bruchſtücke auch noch auf der Bibliothek zu München befinden; und von A. Agricola, unſtreitig dem glücklichſten unter allen Nachahmern und Zeitgenoſſen Josquins, welcher als Capellmeiſter des ſpaniſchen Hofes zu Anfang des ſechszehnten Jahrhunderts im 60. Jahre ſeines Lebens ſtarb, ebenfalls mehrere Meſſen und Anderes, was im Archive der päbſtlichen Kapelle zu Rom aufbewahrt wird. Alle Extravaganzen Josquins finden ſich, nach dem Zeugniſſe ſachverſtändiger Kenner, darin und machen ſie daher faſt mehr für Inſtrumentaliſten als für Sänger brauchbar. So verſichert ſelbſt Baini, der dieſe Werke einſehen, prüfen und vergleichen konnte.

Die andere Parthei kehrte ſich gar nicht an den Ruf und hohen Flug des Josquinſchen Genius, ſondern blieb feſt den Lehren und Beiſpielen ihres Meiſters getreu und verfolgte ſo ruhig den von Ockenheim gebahnten Weg, auf welchem ſie dann den contrapunktiſchen Künſten für ſich auch noch weit größere Dienſte leiſtete als Josquin mit ſeinen perſönlichen Anhängern. Repräſentanten dieſer Parthei waren Mouton (auch Johannes Mottenus genannt), der lange Zeit am Hofe der franzöſiſchen Könige Ludwig XII. und Franz I. lebte, und der langjährige Capellmeiſter Kaiſers Carl V. Nicolaus Gombert, der nicht mit dem ältern und unbedeutenderen Päpſtlichen Sänger Giovanni Gombert verwechſelt werden darf. Von Beiden haben wir noch mehrſtimmige Meſ-

ſen, Motetten, Hymnen, Miſerere's und andere dergleichen Werke, von welchen mehrere ſpäter auch zum Druck gelangten, wie z. B. die merkwürdige Motette Moutons für drei Tenore und Baß „Quam pulchra es amica mea." Um 200 Jahre ſpäter lebte auch ein franzöſiſcher Lauteniſt Namens Mouton, der oft ſchon mit jenem Niederländer Johann Mouton verwechſelt wurde.

Die dritte Claſſe endlich ſchloß alle diejenigen Tonſetzer in ſich, welche im Beſitze eines weit geringern Talents doch nicht von geringerer Begierde auch beſeelt waren, ſich hervorzuthun nnd einen Namen und Ruf wo möglich gleich dem Josquins zu erringen. Man kann ſich denken, in welche Lächerlichkeiten, muſikaliſche Unbilde und contrapunktiſche Verzerrungen dieſelben bei ſolchem Streben und doch ſolchem Gegenſatze der Kräfte verfallen mußten. Für Geiſt und Leben — ſagt Baini, der Werke der Art von ihnen vor ſich hatte — galt denſelben, wenn ſie ihre Noten z. B. bei den Worten „Pflanzen", „Wieſen", „Blumen" grün; bei den Worten „Sonne", „Himmel", „Wunden", „Blut", roth; bei den Worten „Finſterniß", „Mord", „Tod" ſchwarz u. dgl. m. erſcheinen ließen. Als Talent galt ihnen, wenn die verſchiedenen Stimmen eines Stückes nach ihrem Satze „Diversi diversa orant" verſchiedene Worte und Bitten ſangen; und da in den Kirchen unter den Andächtigen mitunter auch Freigeiſter ſich befinden, ſo ſchien es ihnen genial, wenn unter den kirchlichen Melodien auch weltliche, obgleich oft ſehr anſtößige Lieder mitgeſungen wurden. Sie ſetzten Muſiken auf die Wappen ihrer Beſchützer und ſchrieben Canons über Thürme, Berge, Flüſſe ꝛc., benutzen alle Gattungen Tanzmelodien zu Themen ihrer Motetten und hielten ſich für große Meiſter, wenn ſie mit ihren eigenen Erzeugniſſen für die Kirche die Tanzluſt der Zuhörer zu wecken verſtanden. *)

So wurden denn am Schluſſe des fünfzehnten Jahrhunderts bereits Meſſen, Motetten, Hymnen, Lamentationen, Pſalme, und Canzonen in allen möglichen Geſtaltungen hervorgebracht, und durch Josquin und ſeine weiteren niederländiſchen Zeitgenoſſen mit der Vollendung der contrapunktiſchen Künſte auch ſchon der Genuß einer melodiſch-harmoniſch angenehmen Kunſt bereitet, der für die verbreitetere Aufnahme der Muſik auch in der außerkirchlichen Welt nicht ohne großen und weſentlichen Einfluß bleiben konnte.

---

*) Welchem meiner verehrlichen Leſer möchte ſich hier nicht das „Tout comme chez nous" unwillführlich auf Zunge und Lippen drängen.

§. 68.

Fortſetzung.

Daß Deutſchland, Frankreich, Spanien und Italien auch bereits im Laufe dieſes fünfzehnten Jahrhunderts Contrapunktiſten von Namen und Einfluß aufzuweiſen gehabt hätten, will die Geſchichte gänzlich leugnen. Zwar thaten ſich in dem letzten Jahrzehent deſſelben wohl in Deutſchland einige talentvolle Männer der Art hervor: wie z. B. ein Adam de Fulda, der auch als muſikaliſcher Schriftſteller ſich ſpäter bekannt und berühmt machte, ein Stephan Mahu, Herrmann Finck u. A., und von Frankreich wie Spanien auch kamen einige Sänger in die Päbſtliche Capelle, als: Eleazar Genet (von ſeiner Vaterſtadt Carpentras genannt *il Carpentrasso*) u. A.; allein zu jung damals noch, eine höhere Geltung und Bedeutung für die Zeit anſprechen zu können, gehören ſie doch mehr einer folgenden Periode erſt an, und Italien insbeſondere mußte ſich fortwährend noch in der Muſik mit dem begnügen und behelfen, was ein fruchtbareres ultramontaniſches Talent ihm abzutreten und zu leihen vermochte.

Nur von England glaubt man, daß ſich ſeit Dunſtable auch dort ſchon im fünfzehnten Jahrhunderte eine eigene einheimiſche, von der niederländiſchen ganz verſchiedene Schule gebildet habe, deren Zöglinge dann bereits zur Zeit König Eduards IV. (regierte von 1471 bis 1483) blüheten; indeß wagte Burney doch nicht, und mehr als wahrſcheinlich blos aus patriotiſcher Schaam, Werke von denſelben anzuführen, ja geſteht im Gegentheil ſelbſt noch, daß das Wenige, was er davon habe auffinden können, bei Weitem den niederländiſchen Kunſtprodukten genannter Zeit nachſtehe.

§. 69.

Verbreitung der Künſte des Contrapunkts aus den Niederlanden, und Entſtehung öffentlicher Muſikſchulen und förmlicher Capellen.

Indeß hatten gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts auch die politiſchen Verhältniſſe der Niederlande eine bedeutende Wendung genommen, und war der Kunſt die kräftigſte Stütze, das monarchiſche Regierungsprincip mit ſeinen glänzenden Thronen, dadurch entriſſen, ſo war die letzte, der pecuniäre Reichthum, doch einmal nicht ſtark genug, allen Hinderniſſen, welche der Mangel jedes ſonſtigen Schutzes einem ferneren Aufblühen einheimiſcher Kunſt und Wiſſenſchaft unverhinderlich entgegenführen mußte, ſiegreich zu trotzen, und hatte andererſeits dieſelbe auch in einigen übrigen Ländern Europa's mittlerweile ſich aus einer Schwach-

heit emporgeſchwungen, die bisher zwar keinerlei Concurrenz mit dem Aufwande der Niederländer für dergleichen Lebensgenüſſe auszuhalten vermochte, doch nunmehr ſolche um deſto kühner auch ſelbſt herausfordern durfte. Schon als Vormund ſeiner Kinder noch war Erzherzog Maximilian, der hinterbliebene Gatte der 1482 geſtorbenen Königin Maria der Niederlande, mit den niederländiſchen Ständen in vielerlei Streitigkeiten verwickelt, die indeß bei manchen günſtigen Conditionen ſich wieder ausgeglichen haben würden; als er aber, 1486 zum römiſchen Könige erwählt, ſich zu einem Kriege mit Frankreich rüſtete und zu dem Ende die Niederlande mit den härteſten Laſten, Abgaben u. dgl. belegen wollte, brach nun und um deſto heftiger auch der Aufſtand wieder aus, der mit Gefangennehmung des Königs und Hinrichtung vieler ſeiner Räthe zwar zu endigen ſchien, aber in ſeinem erſten Entſtehen gleich Veranlaſſung zu mancherley andern Kriegen gab, die das ganze Jahrhundert hindurch, ja noch länger, bis zum Antritt der Regierung von Seiten der jungen Königin Margaretha, fortdauerten, und ſo ſehr das Land bis auf ſeine letzten Kräfte hin ausſaugten, daß z. B. die Flanderer einen Käſe und ein Brod in ihre Fahnen malten, zum Beweiſe, daß ſie nur für dieſe nächſten und nothwendigſten Lebensbedürfniſſe einen der heißeſten und blutigſten Kriege führten. Dagegen geſtalteten in Italien ſich wieder alle Verhältniſſe, die innern wie äußern, ökonomiſchen wie politiſchen, nur zu Gunſten der Künſte und Wiſſenſchaften. Die lange gedauerten Städte- und andern republikaniſchen Herrſchaften, zudem der Schlußſtein ſo unendlich vieler und aufreibender Kriege, hörten auf. Die Wohlhabenheit nahm ſichtlich von Jahr zu Jahr zu, und damit natürlich auch wieder der Hang zum Luxus und zum Lebensgenuß. In den größeren Städten Italiens hatten mächtige und reiche Familien ſich niedergelaſſen und die Leitung der öffentlichen Angelegenheiten ſich angeeignet. So entſtanden die Häuſer Eſte, Montferrat und Savoyen, in Mailand die Visconti, in Florenz die Medici, in Padua die Carrare, in Verona die Scaligeri u. a., die alle einen Stolz in die Förderung der Künſte ſetzten. Nur Venedig und Genua behielten neben Lucca ihre republikaniſche Regierungsform bei. War das bewegte Volksleben auch nicht ganz frei von ärgerlichen Reibungen: mit, unter und in ihm blüheten doch Handel, Wiſſenſchaften, Induſtrie und ſchöne Künſte, und die Liebe zu dieſen nahm mehr und mehr zu. Piſa, Siena, Bologna, Padua, Pavia, Florenz, Rom waren Glanzpunkte in ſolcher Beziehung. Die Kriege, welche entſtanden, beläſtigten das Volk weniger, ſondern die italieniſchen Fürſten, häufig in deutſchem Kaiſerlehn ſtehend, fingen an, ſolche meiſtens aus eigenen Kräften mit fremden Soldaten, die ſie in Sold genommen, auszufechten. Kein

Wunder daher, daß auch fremde Talente dort (in Italien) ſich eine Heimath aufzuſuchen ſtrebten, in welcher ſie nicht allein ungleich reichere Früchte tragen, ſondern im ungleich größeren Maaße auch die Befriedigung finden konnten, deren ſie um jener willen ſo ſehr bedurften, als jeder Arbeiter ſeines Lohns. Eine Menge niederländiſcher Tonſetzer, bis dahin die erſten der Welt, zog über nach Italien, und wie damit in ihrer Heimath unſere Kunſt faſt ganz aufzuhören, zu verwelken drohte, ſo bereiteten ſie dort derſelben einen ſo mächtigen, üppigen Flor (der dann auch nicht ohne die ſegensreichſte Nachwirkung auf die übrigen, bisher noch von der Muſik mehr oder weniger verwaiſt gebliebenen europäiſchen Länder bleiben konnte), daß die Erklärung nicht fern liegt, wie nachgehends ſo lange jene Halbinſel als das eigentliche Vaterland unſrer melodiſch=harmoniſchen Tonkunſt angeſehen werden mochte. Kieſewetter, Forkel und einige andere Hiſtoriker verlegen dieſe — wenn ich ſo ſagen darf — große Wanderung der niederländiſchen Tonkünſtler aus ihrem Vaterlande hinweg und meiſtens nach Italien zwar erſt ins ſechszehnte Jahrhundert, allein die vorhin angedeuteten politiſchen Umſtände der Niederlande ſowohl als die gleichzeitig damit entſtehenden förmlichen öffentlichen Muſikſchulen und Capellen, beſonders in Italien, an denen nur Niederländer lehrten und welche einzig von Niederländern geleitet wurden, ſcheinen zur Genüge für meine Annahme zu ſprechen, daß dieſelbe bereits gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts allgemeiner zu werden angefangen hatte; denn ſicher konnten die Großen, bei noch ſo vieler eignen Liebe zur Sache, zur Errichtung ſolcher koſtſpieligen Anſtalten nur beredet werden durch eine größere Allgemeinheit der Theilnahme, welche zu finden gegenwärtige Tonſetzer aus Ockenheim'ſcher und Josquin'ſcher Schule blos in mehrfacher Anzahl berufen ſeyn mußten, da einzelne niederländiſche Künſtler bekanntlich ſchon lange Zeit vordem in Italien gelebt hatten, namentlich in der Päbſtlichen Capelle zu Rom, die bis dahin aber auch die einzige der Art geſchloſſene Sänger- oder Muſikgeſellſchaft war, daß ihre Mitglieder ſich gegen einen beſtimmten Gehalt für gewiſſe Dienſtzeiten und Obliegenheiten verbindlich machten. Förmliche Lehrkanzeln der Muſik erſtanden erſt im letzten Drittel des fünfzehnten Jahrhunderts, und zwar in mehreren Städten Italiens. So ließ z. B. eine ſolche Schule Kaiſer Ferdinand I. um 1470 zu Neapel errichten, an welche die drei hochgelehrten Niederländer J. Tinctoris, G. Guarnerii und Bern. Hycaert als öffentliche Lehrer berufen wurden. Eine andere entſtand etwas ſpäter zu Mailand durch Herzog Sforza; ihr Vorſtand ward des genannten Goodendags Schüler, Franchinus Gafurius; und dieſen und manchen ſolchen, ſegensreich wirkenden, öffentlichen Lehrern folgte bald ein Petrus Ramis de Pareja zu Toledo

ein Johannes Spatarus zu Bologna, ein Petrus Aaron zu Venedig u. ſ w.

Dem Verlangen nach Unterricht in der neuen Muſik war natürlich aber der Reiz des Genuſſes dieſer ſchon längſt wohl vorangegangen. Wir kennen die großen Maler und Bildhauer des fünfzehnten Jahrhunderts und welche von ihnen, theils ſchon zu Anfange deſſelben, in Italien lebten und blüheten: hatte die Liebhaberey für die bildenden Künſte aber in ſo hohem Grade ſich verbreitet, und zeigten die herübergekommenen Niederländer auch die Muſik nun in einer ganz neuen, nicht minder wunderherrlichen Geſtalt, ſo wollten die Großen natürlich auch dieſen Genuß jetzt noch zu jenem geſellt wiſſen, der zumal ſo ganz geeignet war, ein Leben friſch, jung und ewig rege zu erhalten, das dort bei aller Schönheit für ſich doch ſtets nur in dem Moment der Ruhe erſcheinen konnte, wollten vor Allem Muſik hören, und unter dem Vorbilde der Päbſtlichen Sängergeſellſchaft, die ihren Dienſt aber nicht über die heilige Capelle hinausſetzen durfte, entſtanden förmliche Capellen an den Höfen, zu denen die Niederländer, und oft unter den freigebigſten Anerbietungen, engagirt wurden, was dann jene Wanderung aller nur einigermaßen ausgezeichneter Talente nach der um der Muſikliebe ihrer Bewohner willen ſo vielbelobten hesperiſchen Halbinſel nur noch mehr befördern mußte.

§. 70.

Fortſetzung.

So ſtand es mit unſrer Kunſt und ihrem innerſten Weſen nach am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts. Der Contrapunkt hatte ſeine höchſte Ausbildung und Blüthe erreicht, und keinerlei beengte Menſur oder mangelhafte Tonſchrift legte ihm dabei mehr Hinderniſſe in den Weg; doch wenn auch bedeutende Schritte ſchon geſchehen waren, den einzelnen Stimmen eine gewiſſe Selbſtſtändigkeit zu verleihen und ſo den Grund zu einer wahrhaft melodiſch-harmoniſchen Muſik zu legen, die in ihren Formen und Geſtalten denn nicht minder eine vielfältige Erweiterung erfahren und mit dieſer ſogar hinaus über die enge Schwelle eines heiligen, Gott geweihten Tempels in das öffentliche Leben und die Kreiſe des eigentlichen Volkes einen Weg ſich gebahnt hatte; eins der hiſtoriſch merkwürdigſten Ereigniſſe, der Anfang einer förmlichen großen Künſtler-Auswanderung aus den Niederlanden, wo allein die Muſik zu allen dieſen hier aufgezählten Höhen und innern wie äußern Entwicklungen bis jetzt gelangen konnte, nach Italien hatte ſogar die Errichtung von öffentlichen Muſikſchulen, dieſen einzig heilſamen Pfleganſtalten auch künſtleriſcher Wiſſenſchaften, von förmlichen Capellen und andern dergleichen erfreulichen Inſtituten zur Folge, und ziehen wir dazu

noch die ungleich höhere, lebendigere Sympathie des überhaupt ſo leicht erregbaren italiſchen Südländers für Kunſteindrücke, wie ſie die Muſik zu bewirken vermag, das damals ſo günſtige politiſche Verhältniß dieſes Landes zu den übrigen mehr oder weniger benachbarten europäiſchen Nationen, wie noch manche andere, dem verſtändigen und aufmerkſamen Leſer ſich von ſelbſt hier darbietende Umſtände in Betracht, ſo müſſen wir den Schluß dieſes Jahrhunderts als den Zeitmoment in unſrer Geſchichte betrachten, der an die Zukunft die kühnſten Hoffnungen knüpfen durfte, die zu erfüllen dieſe faſt keine andere Anſtrengung nöthig hatte, als das, was ihr ſo blüthevoll, ſo geſund und friſch, unter ſo glänzenden Ausſichten übergeben wurde, auch mit ihren reicheren Erfahrungen zu pflegen, fortzuführen und bis zu ſeiner völligſten Reife zu vollenden.

§. 71.

Die Orgel und ſonſtigen Inſtrumente bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts.

Bevor wir indeſſen der Betrachtung uns hingeben, ob und wie wenigſtens die nächſte Folgezeit dieſe ihre unmaßgebliche Aufgabe zu würdigen, und mit der nöthigen Energie auch zu löſen gewußt hat, wird es an der Zeit ſeyn, uns mit den äußeren organiſchen Mitteln auch noch bekannt zu machen, welche ſich die neue, die chriſtlich- oder europäiſch-abendländiſche Muſik bis dahin zur Entäußerung ihres innern künſtleriſchen Gehalts und zum letzten ſinnlichen Ausdrucke der genannten poetiſchen Formen und Geſtaltungen erwählt oder vielmehr in gleicher ſtufenweiſer Entwickelung ſelbſt nach und nach erzeugt hatte.

Ihr erſtes und natürlichſtes Organ, das auch lange Zeit nach ihrer Entſtehung ihr einzigſtes, und wenn auch das jetzt nicht mehr — doch immerfort noch ihr hauptſächlichſtes und einzig ſelbſtſtändiges bleiben ſollte, war die menſchliche Stimme; Geſang der geſammte Inhalt unſerer praktiſchen Kunſt viele Jahrhunderte hindurch, und auch jetzt, am Schluſſe des fünfzehnten Jahrhunderts, wie lange Zeit nachgehends noch der weſentlichſte und einzig ſelbſtſtändige Theil unſeres Orcheſters, Gegenſtand aller eigentlichen Tonſetzkunſt. Dasjenige eigentliche Inſtrument oder künſtliche Organ dann, welches ſich zunächſt und am innigſten mit dem Geſange verband, dadurch aber vor allen auch an Bedeutung gewinnen und mehr oder weniger in ſeiner allmähligen Ausbildung mit der Entwickelung der Künſte des Contrapunkts gleichſam gleichen Schritt halten mußte, war die Orgel. — Ich habe früherhin ſchon Gelegenheit gehabt, einige Bemerkungen über den allererſten Zuſtand derſelben in den chriſtlichen Zeiten einzuſtreuen: mit unſeren heutigen Augen gemeſſen, war er in

Wahrheit kläglich; doch muß dieſes Inſtrument, das jetzt in ſo wunderbarer Pracht und Herrlichkeit ſeine rieſigen Kräfte vor uns entfaltet und unſtreitig auch eines der größten mechaniſchen Kunſtwerke iſt, das menſchliches Sinnen und Arbeiten hervorbringen konnte, ſchon zu Dufay's Zeiten und noch mehr im weiteren Verlaufe des fünfzehnten Jahrhunderts bedeutende Verbeſſerungen in jedem ſeiner Theile, in ſeiner ganzen Structur, wie in ſeinem Mechanismus, in Einrichtung ſeines Taſtenwerks, wie hinſichtlich der Vermehrung ſeiner Pfeifen und Stimmen erfahren haben; denn ohne Zweifel waren die kühnen Fortſchritte, welche ſchon Dufay in der Harmonie wagte, nicht etwa das Reſultat eines glücklichen Einfalls oder einer bloßen theoretiſchen Speculation, ſondern — und man hatte ja auch früher ſchon dieſen Weg von der Praxis zur Theorie als den einzig richtigen und fruchtbaren erkannt — gründeten ſich auf vielfache praktiſche Verſuche, die nun aber ein für ſolche harmoniſche Spielweiſe weit brauchbareres und tauglicheres Inſtrument vorausſetzen, als wofür die Orgel in ihrer früheren und erſten Beſchaffenheit gelten konnte, und dann ſprechen ja unſere alten Schriftſteller auch mit einem Enthuſiasmus von manchen Orgelſpielern zu Ockenheims Zeiten, der wahrlich, bei aller Abſtraktion von unſerem heutigen Standpunkte, nicht wohl in eines Menſchenbruſt erregt werden konnte durch die einfachen brummenden oder heulenden Töne, welche erſchienen, wenn mit gewaltiger Fauſt ſo eine ſchuhbreite Taſte im buchſtäblichen Sinne des Worts niedergeſchlagen worden war; erzählen wahrhafte Wunderdinge z. B. von dem Spiele eines Antonio Sguarcialupo zu Florenz, dem man eben um ſeiner großen Orgelkunſt willen auch den Beinamen Antonio dagli Organi gab, unter welchem er in der Kunſtgeſchichte bekannter faſt noch iſt als unter ſeinem eigentlichen Familiennamen, und von dem deutſchen Bernhard zu Venedig. Mag immerhin nun auch ein großer Theil der Bewunderung auf Rechnung der Neuheit der Sache geſetzt werden müſſen, jedenfalls entbehrte ſie nicht allen und jeden Grundes, und leiſteten ohne Zweifel dieſe Männer in ihrer Art Ausgezeichnetes. War doch Antonio überhaupt ein ſo gelehrter Muſiker, daß er zu Florenz öffentliche Vorleſungen über ſeine Kunſt hielt und ſeine dankbaren Mitbürger ihm ſpäter ein Monument ſetzten, das noch heute dort geſehen werden kann; und genügte doch unſerem Bernhard auch nicht einmal das Manual mehr, das demnach unendlich Vieles ſchon von ſeiner früheren Plumpheit und Mangelhaftigkeit verloren haben mußte; denn zuvor hätte Bernhard doch wohl auf den Gedanken kommen ſollen, die Finger ſtatt der Fäuſte beim Spiele anzuwenden und dazu das Manual geſchickt zu machen, ehe er auch ſchon mit den Füßen noch dazu ſpielen wollte; doch mit den Fingern ſpielte man längſt die

weiteſten Harmonien auf den Orgeln, und mit der Nüchternheit dieſes Spiels nicht mehr zufrieden, faßte er den kühnen Gedanken, das Manual um eine Octave höher zu ſtimmen, und den hiedurch verſchönerten, heller gewordenen Geſang der Stimmen mit verdoppelten Bäſſen zu begleiten, welches letztere nun aber nicht anders geſchehen konnte als — durch Zufügung des Pedals: eine Erfindung, die ſicherer ſeinen Namen für alle Zeiten unvergeßlich erhalten wird, als es auch das rieſenhafteſte Orgelſpiel für ſich vermocht haben würde. Es war im Jahre 1470, als Bernhard (nach ſeinem Vaterlande mit Zunamen der Deutſche) das erſte Pedal zu Venedig an ſeiner Orgel anbrachte. Einen anderen Beweis dafür, daß im fünfzehnten Jahrhunderte die Orgel ſchon bedeutende Verbeſſerungen und Umgeſtaltungen erfahren haben mußte, kann man auch wohl aus der großen Zahl von neuen Orgelbauten entnehmen, welche damals in ganz Italien und auch in Deutſchland ſtatt hatten, und welche man ſicher nicht, wenigſtens nicht mit ſo vielem Eifer und in ſolch' außerordentlichem Umfange betrieben haben würde, wenn die bisherigen Orgeln dem Bedürfniſſe noch genügt, und Kunſt und Wiſſenſchaften nicht weit vollkommnere an deren Statt geſchaffen hätten. Kennt man doch aus jenen Zeiten auch noch den Ruhm des deutſchen Organiſten Paul Hofhaimer, der, 1459 zu Radſtadt geboren, längere Zeit als Hofmuſikus in Dienſten Kaiſer Maximilians I. zu Wien ſtand, und 1537 zu Salzburg ſtarb. Selbſt tüchtiger Componiſt, beſonders von Chorälen, wird ihm ausdrücklich eine große Meiſterſchaft in der Durchführung von Canons und Fugen auf der Orgel zugeſchrieben, die aber nicht möglich geweſen wäre, wenn letztere nicht ſchon bedeutende Verbeſſerungen erlitten, und auch die Fähigkeit zu ſolchem Spiele beſeſſen hätte.

§. 72.

Fortſetzung.

Uebrigens ſcheint die Orgel auch das einzige Inſtrument noch geweſen zu ſeyn, welches im fünfzehnten Jahrhunderte ſchon zu ſolcher Vollkommenheit und Achtung in der eigentlichen muſikaliſchen Welt gediehen war, und — wie geſagt — war ohne Zweifel nur die innigere Verbindung daran ſchuld, in welcher dieſelbe mit dem Geſange gebraucht wurde, denn ſonſt war an eine kunſt- und regelmäßige, ſelbſtſtändigere Inſtrumentalmuſik noch gar nicht zu denken. Geſang allein war die eigentliche Muſik, und wo man dieſes Wort gebrauchte, wo man von eigentlicher Tonkunſt, von Tonſetzkunſt, Contrapunkt u. dgl. ſprach, dachte man an nichts Anderes als an Geſang, Vocalmuſik. Mit der Orgel verbanden ſich bisweilen wohl

Poſaunen, Trompeten oder Cornette (deutſch eigentlich Zinken), deren hohes Alter keine Nachweiſung mehr bedarf, zur Begleitung des Geſanges, aber ſie wirkten hier nicht etwa in eigenthümlichen ſelbſtſtändigen Parthien, wie ſpäter und heutzutage, ſondern dienten blos zur Verſtärkung der einzelnen Singſtimmen, und gingen ſtets mit dieſen uniſoniſch oder in der Octave fort.

In Frankreich waren aus dem alten Rebek auch ſchon Violine, Viole und Violon (Baß), ſo wie die Vielle oder Leier (Bettlerleier) entſtanden, und hinſichtlich ihrer Einrichtung und Geſtalt bereits unſeren gleichnamigen Inſtrumenten ziemlich nahe geführt worden, allein zu eigentlichen Kunſtorganen wurden ſie gleichwohl noch keineswegs gerechnet. Ganz und gar den Händen der Menetriers und Jongleurs *) überlaſſen, waren ſie auch, wie dieſe, verachtet, und kein Menſch dachte daran, ſie zu benutzen, wo es die eigentliche Kunſt galt, weßhalb die Stücke, die darauf geſpielt wurden, auch meiſtens nur traditionelle Melodien und das Ergebniß augenblicklicher launiger Einfälle waren.

Eine vollſtändige Beſchreibung aller bis zum Jahre 1500 vorhandenen und gebräuchlichen Inſtrumente hat Ottomarus Luscinius in ſeiner Muſurgie (Straßburg 1536) und Wirdung in ſeiner „Musica getutſcht" (Baſel 1511) geliefert. Wir finden daſelbſt auch ziemlich ſorgfältige Abbildungen in Holzſchnitten davon. Es ſind: die Geige, wie geſagt der unſrigen ſchon ziemlich ähnlich; Flöte, oder eigentlich Pfeife, in verſchiedenen Dimenſionen, bis zur Baßpfeife, die Pommer oder Bombard genannt wurde, und mit verſchiedenen Namen **); Querflöte (im Gegenſatz zu jener, welche der Länge nach geblaſen wurde); Schallmayen; Trompeten und Poſaunen; das Trumſcheit (die tromba marina); Cythern und Lauten; auch Klaviere mit vollſtändig organiſirter Claviatur, wenn auch noch ſehr geringem Umfange, u. v. a. Noch aber — und ich halte für nöthig, dies wiederholt ausdrücklich zu bemerken — noch aber waren die Inſtrumentaliſten, mit alleiniger Ausnahme der Organiſten, von den eigentlichen Muſikern, welcher Name eine kunſtwiſſenſchaftliche Bildung und Fertigkeit im Geſange voraus-

---

*) Mit einem Worte waren dieſe nichts Anderes als herumziehende Muſikanten, Bettelmuſikanten, die man höchſtens einmal berief, zum Tanze aufzuſpielen, wie heutzutage wohl hie und da noch die Zigeuner. Mehreres über ſie mag man aus den betreffenden Artikeln in meinem „Univerſallexikon der Tonkunſt" erſehen.

**) Wer dieſe alle gern kennen lernen will, findet ſie, wie überhaupt eine detaillirtere Beſchreibung und Geſchichte von allen hier genannten Inſtrumenten unter andern in meinem vorhergenannten „Univerſallexikon der Tonkunſt" unter den betreffenden Artikeln.

ſetzte*), ganz und gar verſchieden, und bildeten eine eigene Zunft unter dem Namen von Stadtpfeifern, Kunſtpfeifern oder Thürmern. Auch hatten ſie noch ihre eigene Art, für ihre Inſtrumente zu notiren, die ſie Tabulatur hießen, und insbeſondere jene die deutſche Tabulatur, eine Notirung mit den alten Gregorianiſchen oder Guidoniſchen Buchſtaben, von welcher ſich indeſſen die Tabulatur der Lauteniſten und Cytheriſten wieder eigenthümlich unterſchied und den beſonderen Namen Lauten-Tabulatur auch führte**). — Weniger noch als alle genannten Inſtrumente war die Harfe, die beſonders in Schottland und Irland blühete, unter den eigentlichen Muſikern geachtet und zu den wirklich kunſtgemäßen muſikaliſchen Organen gerechnet, vielleicht weil ihr ſämmtliche Subſemitonien der abgeleiteten Tonarten fehlten***). Auch das Clavier oder Clavichord, welches im dreizehnten Jahrhunderte entſtanden seyn mochte und bis zu 1500 ohne Zweifel ſchon manche Verbeſſerungen, Erweiterungen und Vervollkommnungen erfahren hatte, war gleichwohl blos für den häuslichen Gebrauch noch beſtimmt und vornehmlich den Studien gewidmet, denen es ja in den ſpäteren Jahrhunderten auch noch vorzugsweiſe diente.

Nichts deſto weniger, und eine ſo geringe Bedeutung dieſelben für die Kunſt als ſolche noch einnahmen, thaten ſich doch auch im fünfzehnten Jahrhunderte und bis dahin ſchon manche — ſo zu ſagen — Virtuoſen auf mehreren dieſer Inſtrumente hervor, und die Fürſten, Vornehmen und Reiche nahmen denn ſolche Meiſter bereitwilligſt in Dienſte, nicht ſelten ſie (für damalige Normen und Zeiten) außerordentlich reich belohnend. Daher die Titel Haustrompeter, Tafelbläſer u. a., welche aus jenen Zeiten bisweilen in alten Geſchichten noch zu uns herüber klingen. Einer der größten unter dieſen praktiſchen Meiſtern war — um nur ein Beiſpiel anzuführen — unter anderen der blindgeborne Conrad Paulmann aus Nürnberg, der auf allen damals gangbaren Inſtrumenten ſehr geübt geweſen ſeyn ſoll, auch für den Erfinder der Lautentabulatur gehalten wird, und in München im Jahre 1473 ſtarb, nachdem er in ſeinen letzten Lebenszeiten noch mehrere tüchtige Schüler gebildet hatte. Daß die Inſtrumentaliſten, um eine größere Abwechſelung in ihre öffent-

*) Sänger und Muſiker waren damals völlig identiſche Begriffe.

**) Eine Beſchreibung und Erklärung dieſer beſonderen Arten von Notirung, welche ſpäterhin überſichtlich gegeben werden ſoll, findet man auch in meinem „Univerſallexikon der Tonkunſt," unter dem Artikel Tabulatur, wie in einer ſpeciellen Abhandlung Kieſewetters darüber.

***) Denn die Pedalharfe iſt eine viel jüngere Erfindung.

lichen Muſiken zu bringen, da für ſie faſt gar keine eigentliche Tonſetz-kunſt noch exiſtirte und ſo ſie gezwungen waren, meiſt ſelbſt nach eigenem Gutdünken und Befinden ſich neue Tonſätze für ihre Inſtrumente zu bilden, welche begreiflich dann aller eigentlichen Regel ermangelten, — daß bei ſolchem Beſtande und aus ſolchen Gründen auch die Inſtrumentaliſten bisweilen verſuchten, urſprüngliche Geſangscompoſitionen, eigentlichen Contrapunkt auf ihren Inſtrumenten auszuführen, läßt ſich denken, ſo gut als wir heutzutage ja wohl einmal den Verſuch machen, Inſtrumentalſätze durch Geſangsſtimmen zu executiren und umgekehrt, oder was für das eine Inſtrument und die eine Stimme geſchrieben iſt, auf und mit anderen auszuführen, und es war dies um ſo mehr auch zu wünſchen, als auf ſolchem Wege allein nur die Möglichkeit erzielt werden konnte, nach und nach auch die Inſtrumente zu der Selbſtſtändigkeit und künſtleriſchen Freiheit gelangen zu laſſen, welcher die Geſangſtimme in der Compoſition bereits ſich erfreute.

Viertes Kapitel.

Vollendung eines regelmäßig ausgebildeten Contrapunkts bis zum Beginn einer eigentlich klaſſiſchen Kunſtperiode.

Zeitraum: 1500 bis 1560.

§. 73.

Höchſter Flor der Niederländer in Italien, und Verbreitung ihrer Kunſt auch über andere Länder Europas.

Wie ich gegen Schluß des vorigen Kapitels, bei Gelegenheit eines kurzen Reſumés über die bis dahin gemachten Erfunde, mich bereits ausdrückte*), empfing das ſechszehnte Jahrhundert, in deſſen Bereich wir jetzt mit unſeren hiſtoriſchen Betrachtungen eintreten, von dem eben vergangenen die Kunſt, unſere Muſik, in einem Zuſtande, ſo herrlich blühend und in ſo ſtolzer Jugendlichkeit friſch auftretend ſchon, daß zur Erfüllung der Hoffnungen, welche der Schluß des fünfzehnten Jahrhunderts ſo kühn an die Zukunft gleichſam zu knüpfen berechtigt war, es faſt Nichts zu thun hatte, als, was unter den glücklichſten Umſtänden ihm übergeben wurde, auch mit den reiferen Erfahrungen zu pflegen und zu nähren,

---

*) S. §. 70 deſſelben.

die überall ja die Zeit ſammelt und macht in unabläſſigem Getriebe. Ob es dieſer Aufgabe, ſo gering dieſelbe ſcheint, doch ſo groß und wichtig für alles fördernde Gedeihen, wirklich genügt, und ob in Wahrheit es dieſelbe zu löſen die Kraft, den Willen und die Gelegenheit hatte, mag gleich folgende Darſtellung zeigen, in welcher wir vor der Hand nur einen Seitenblick auf die — gleich vorausbemerkt — muſikaliſch wahrlich prächtigen Zeiten eines Julius II. und deſſen Nachfolgers Leo X. werfen. Der im vorigen Kapitel kurz geſchilderte politiſche Zuſtand Italiens, und namentlich die kaiſerlichen Belehnungen mehrerer ſehr reicher Fürſtenhäuſer dort, wodurch eine immer engere Verbindung zwiſchen Italien und Deutſchland geſchloſſen wurde, ſchien mir und zeigte ſich wirklich auch ſehr vortheilhaft für die Ausbreitung der aus ihrem eigentlichſten Vaterlande, den Niederlanden, um deſſen Zerrüttung willen immer mehr und nach und nach auswandernden Kunſt; allein Kaiſer Friedrich III. verabſäumte doch auch den Zeitpunkt, wo er nach Ausſterben der ſehr angeſehenen Familie Visconti (1447) das dadurch erledigte Herzogthum Mailand wieder hätte ohne alle Umſtände in Beſitz nehmen können, und wir wiſſen, wie eben dieſer Umſtand der Urſprung langer franzöſiſcher Kriege wurde, indem nämlich Herzog Karl von Orleans, als Schweſterſohn des letzten Visconti, hernach Anſprüche daran erhob, die von ſeinem Enkel, dem franzöſiſchen Könige Ludwig XII., wirklich durchgeſetzt wurden, da er 1499 nicht blos Mailand, ſondern auch Genua eroberte, was der damalige Kaiſer Maximilian I. nicht zu verhindern vermochte, im Gegentheil die Belehnung zu wiederholten Malen beſtätigen mußte. Auch zur Wiedereroberung des Königreichs Neapel, das ſchon ſein Vorfahr, Karl VIII., wegen vererbter Prätenſion des Hauſes Anjou eingenommen und eben ſo ſchnell wieder verloren hatte (1495), unternahm Ludwig einen Kriegszug, mußte es aber im Frieden dem Könige Ferdinand (dem Katholiſchen) wieder überlaſſen (1505). Wollte Spanien ſich dadurch feſtſetzen in Italien, ſo glaubte Frankreich unter Eiferſucht und gleichen Anſprüchen das nicht leiden und dulden zu dürfen, und es entſpann ſich zwiſchen dieſen Ländern ein Streit, der von da an faſt die ganze Halbinſel mit Kriegen und Verſchwörungen überſchwemmte, denen auch die Päbſte jener Zeit keinen Einhalt zu thun vermochten. Julius II., der von 1505 bis 1513 regierte, war als Kardinal zwar ein Freund Frankreichs geweſen, aber im Beſitze des heiligen Stuhles ein eben ſo entſchiedener Gegner deſſelben. Den Herzog von Ferrara that er in den Bann, Navarra verſchenkte er an Spanien, belagerte Mirandola, commandirte ſein Heer in eigener Perſon, ſtiftete die Ligue von Cambray gegen Venedig, gerieth 1512 mit Ludwig XII. in einen offenen Krieg

und war überhaupt ein ſehr kriegeriſch geſinntes Oberhaupt der chriſtlichen Kirche. **Leo X**, ſein Nachfolger und von 1505 an als Statthalter von Perugia faſt beſtändig auch in ſeinem Heere thätig, folgte nicht viel weniger der argliſtigen Politik ſeines Jahrhunderts, und neigte er ſich auch einerſeits etwas mehr zu Frankreich hin, ſo ließ ihm eine gewiſſe Sucht nach Eroberung doch im Innern keinen langen Frieden. Man denke nur an die heftigen Streite mit dem Herzoge von Urbino von 1516 an; an die Ablaßſpekulation, welche den erſten Anſtoß zur Kirchenreformation in Deutſchland gab; an ſeinen ſpäteren offenen Bruch mit Frankreich um Mailands zu Gunſten der Familie Sforza willen; die Fortſetzung der Feindſeligkeiten gegen den Herzog von Ferrara, und noch manches dergleichen Andere.

Nichts deſtoweniger und obſchon alle dieſe kriegeriſchen Zuſtände und Getriebe, für ſich angeſchaut, eher geeignet hätten ſcheinen müſſen, alle Kunſtcultur zu untergraben oder zum mindeſten doch in ihrem Fortſchreiten zu hemmen, war keine Zeit und kein Land faſt günſtiger, ſolche zu fördern, als Italien in dieſem ſeinem Anfange des ſechszehnten Jahrhunderts; denn einmal war Pabſt **Julius II.** ſowohl als ſein Nachfolger **Leo X.** von einer Vergnügungs- und Prachtliebe beſeelt, der kein Opfer zu hoch ſchien, das Leben mit allen ſeinen Annehmlichkeiten und Reizen zu genießen, und waren es anderntheils auch keine eigentlich zerſtörende innere Kriege blos, welche auf italieniſchem Boden damals geführt wurden, ſondern zur Zeit der Ligue von Cambray (1508), wodurch Frankreich ſeine mailändiſchen Staaten zu vermehren hoffte, ſchlugen Franzoſen, Deutſche, Spanier, Oeſterreicher und Schweizer ſich auf dieſem Gebiete, was mit vielen fremden und reichen Fürſten auch eine Maſſe fremden Geldes und fremder Güter ins Land brachte, das inmitten der kriegeriſchen Anſtrengungen für künſtleriſche und andere Lebensfreuden, um dadurch wenigſtens einigen Erſatz für jene zu erlangen, nicht ſelten auf die verſchwenderiſcheſte Weiſe hinweggeſchleudert wurde. Vom Papſt **Leo X.** erzählt ja die Geſchichte laut genug, wie er in dieſer Richtung alle möglichen Saugröhren an Herz und Taſchen ſeines Volkes zu legen ſtets geneigt war, und eben deßhalb auch, um nimmer ohne Geld und reiche Mittel zu ſeyn, als alle inneren und nächſten Quellen ziemlich ganz erſchöpft waren, endlich die ergiebigen Ablaßpredigten anordnete, die ſo offen der Reformation nachgehends tn Deutſchland die Hand boten. Niederländiſche Künſtler in großer Anzahl wurden zu den ſchon vorhandenen noch nach Italien berufen, und die daſelbſt anweſenden fremden Fürſten, von ſolchen Künſten, als dieſelben offenbarten, faſt ohne alle Ahnung, nahmen dieſelben nicht minder bereitwillig als die Päpſte und andere italieniſche

Regenten, welche nicht nachſtehen zu dürfen meinten, in ihre Dienſte, und ein Paar Jahrzehende reichten hin, dieſelben über ganz Italien, wie auch nach Spanien, Frankreich, Deutſchland und Oeſterreich verbreitet und geführt zu ſehen, um ähnliche denn die italieniſchen Kapellen zu errichten, zu leiten, zu componiren und zu lehren. Ich werde gleich in einem der bald nachfolgenden Paragraphen Gelegenheit haben, mehrere der ausgezeichnetſten und wirkſamſten dieſer Künſtler beim Namen zu nennen: hier reicht die Verſicherung hin, daß, wie in ſpäteren Jahrhunderten dann die italieniſche und heutigen Tags mit ihr wetteifernd vielleicht die franzöſiſche oder noch mehr die deutſche, ſo in der erſten Hälfte des ſechszehnten Jahrhunderts die niederländiſche Muſik ziemlich das ganze gebildete Europa beherrſchte, und hier überall eine Nacheiferung dann bald erweckte, welche zum erſtenmale der Kunſt überhaupt, wie ſie damals war und ſich äußerte oder geſtaltete, einen lebhaften Impuls zu einem allſeitigen und allgemeinen Aufſchwunge geben mußte, ſelbſt auf den traditionellen und unveräußerlichen Volksgeſang, auf die eigentliche Volksmuſik nicht ohne den weſentlichſten Einfluß bleiben konnte.

§. 74.

Erfindung des Notendrucks.

Wie nun aber mit ſolch' außerordentlicher Erweiterung und ungleich größerer Regſamkeit des muſikaliſchen Treibens auch das Verlangen nach muſikaliſchen Kunſtprodukten ein immer größeres und häufigeres werden mußte, ſo entſtand nothwendig und ſtets fühlbarer auch zunächſt das Bedürfniß einer möglichſten Erleichterung in der Vervielfältigung der von den Meiſtern der Kunſt ausgehenden Compoſitionen, und um ſo dringender und mehr zwar, als das Verhältniß der — wenn ich ſo ſagen darf — muſikaliſchen Producenten zu den eigentlichen Conſumenten ein noch gar zu ungleiches war und ſeyn konnte. Die Liebe und Luſt an und zu der Muſik, das Vergnügen an ihr und der Wille, auch durch ſie das Leben zu verſchönern, zu erheitern, wie den Geiſt zu bilden, hatten angefangen, ſich über ziemlich ganz Europa, über die geſammte gebildete Chriſtenheit, der ſie ja auch als eines der vornehmſten eigenthümlichen Güter und Erzeugniſſe angehört, zu verbreiten, aber die Kraft, die Fähigkeit, ſie zu bewirken und hervorzubringen, ſtand, gegenüber von ſolcher Ausdehnung, doch noch mehr oder weniger vereinzelt da; denn ſo manches triebſames Talent die Niederländer auch hie und da, beſonders in Deutſchland, in der Nacheiferung finden mochten, ſo groß ihre Zahl auch an ſich war, in der ſie aus ihrem Vater-

lande hinweg ſich über ſo manches andere Land und Volk Europa's lehrend und wirkend ausbreiteten, ſo glich im Ganzen und im Vergleich zu der eigentlichen muſikaliſchen Conſumtion ſie doch nur ſchönen Einzelnheiten, deren Früchte zu genießen kaum mehr als die nächſte Umgebung das Glück hatte, aber auch nur haben konnte, da das Mittel und der Weg ihrer Verbreitung nur noch ſehr ſchwache, mühſame, ſchwierige, wie zugleich ſehr koſtſpielige waren. Für alle Compoſitionen nämlich, welcher Art ſie ſeyn mochten, beſtand immer nur noch ein Mittel, ein Weg zur Verbreitung offen — die Abſchrift: ein Mittel, das ſelbſt heutzutage hinſichtlich ſeiner Wirkſamkeit durchaus nicht die unſäglichen Mühen, Koſtſpieligkeiten und Unſicherheiten, welche damit unzertrennlich verbunden ſind, auch nur einigermaßen aufzuwiegen vermag, wie viel weniger damals, wo alle Muſiken — was ſich durch noch vorhandene Documente hinlänglich, weil thatſächlich, beweiſen läßt — in Büchern von ungeheuerem Formate, um den großen Auflegepult damit ſonderbarer Weiſe zu füllen, mit faſt zwei Zoll hohen viereckigen Noten geſchrieben oder (beſſer wohl geſagt) gepinſelt, gemalt wurden! — Wie Viele waren es, die ſich einer ſolchen Arbeit unterziehen mochten oder konnten! Welche ungemein lange Zeit mußte zu ihrer Vollbringung gehören, und nun — wie Viele waren, welche die Koſten auf eine ſolche Abſchrift verwenden mochten?! — einige Reiche, ſtolz auf den Beſitz, und begüterte Muſikfreunde, oder Fürſten und Kirchen, in deren Dienſte dann aber meiſtens auch ſchon die Componiſten ſtanden. Für das größere Publikum, das Volk, unbemittelte Anſtalten u. ſ. w. gingen alle die Werke verloren, oder waren ſie nur dem Hörenſagen nach in der mündlichen Mittheilung gegenwärtig; doch hatte das Volk (welchen Theil der Menſchheit wir ſo zu nennen pflegen) nicht minder ſchon Freude und Vergnügen an der höhern Kunſt gewonnen, und war die Befriedigung ſeines Bedürfniſſes nicht minder daher Pflicht als diejenige des Bedürfniſſes der begüterten und dadurch Alles bezwingenden Fürſtenwelt. Einen Moment giebt es ja immer im Leben, wo wir, über alles Klaſſen-, Verhältniß- und Umſtandsweſen hinaus, doch Alle gleich ſind als Menſchen überhaupt, und dieſer Moment iſt das Leben ſelbſt, der belebende Hauch, der in uns wohnt, und zu dem die Muſik, vor jeder andern Kunſt und Wiſſenſchaft, einmal ſpricht als zu ſeiner urweltlichen Heimath. Mag Malerei, Bildhauerkunſt und was mit dieſen irgend in Verbindung ſteht, eine Art Prärogativ der Stände ſeyn: die Muſik gehört ihrer ganzen Idee nach der Menſchheit an, und der Menſch als ſolcher, nicht als ein Mitglied bevorzugter Stände, will, muß und ſoll ſie genießen zu ſeinem und der ganzen Menſchheit Wohl. So fühlte

er es auch damals, zu Anfange des ſechszehnten Jahrhunderts, als ſich in ganz natürlicher Folge eine allgemeinere Kenntniß von der Kunſt zu verbreiten anfing, und wenn mit einem größeren oder geringeren Unbewußtſeyn auch, doch mit einem gleich und ſtets lebendigen Drange nach Befriedigung. Das Kind hungert, — es weiß nicht, was ihm fehlt und woher der Hunger kommt, aber es will ihn dennoch gleich eifrig befriedigen. Der Vergleich ſcheint mir zu treffen. Genießen wollte alle Welt zwar die vielgerühmten und ſo wirkungsvollen Werke der muſikaliſchen Künſtler, aber ſo allſeitig auch in den Beſitz derſelben zu gelangen, lag eine eben ſo ſcheinbar unüberwindliche Unmöglichkeit vor, als ein Jeder von uns jetzt einen Belvederiſchen Apoll zu beſitzen vermag, ſo ſehr er von ſeiner Schönheit hingeriſſen wird, wenn er nur einmal ihn zu ſchauen die Gelegenheit hat, oder ſo viel er auch preiſen hört andererſeits den Zauber und die Schönheit ſeiner Formen. Indeß geſtaltet der Tonkünſtler ſeine Werke aus anderem Stoff und hält ſie für die Auffaſſung feſt mit anderem Material, deſſen Gleichheit und gegenſtändliche Unveränderlichkeit in der Bewegung und Fortpflanzung gleichzeitig mit jenem immer lebhafter ſich ausſprechenden und fühlbarer werdenden Bedürfniß dann um bälder auch den Weg zur Befriedigung und Erfindung eines Mittels, durch welches eine ſchnellere und weniger koſtſpielige Vervielfältigung muſikaliſcher Produkte möglich werden könnte, finden mußte, als in Gottes ſchöner Welt ja keine eigentliche Nothwendigkeit hervortritt, die nicht auch ihre Realiſirung ſchon gleich hinter ſich nachzöge. Es iſt ein Rhythmus in dem Leben der Natur, der uns unbegreiflich zwar, doch in ſich ſelbſt auch unveränderlich erſcheint.

§. 75.

Fortſetzung.

Als das erſte jener Mittel verſuchte man den Holzſchnitt. Wer es geweſen, deſſen Gedanken zunächſt darauf verfielen, ſagt die Geſchichte nicht, und ſie legte auch wohl um ſo weniger Werth auf die Erhaltung ſolchen Namens, als dieſes Mittel der Vervielfältigung ſelbſt nicht lange Dauer hatte. Gewiß aber iſt, daß um 1500 viele Notenwerke durch Holzſchnitte vervielfältigt und verbreitet wurden. Nach den wenigen Documenten zu urtheilen, welche in der Art aus jener Zeit noch vorliegen, muß man, zur Erzielung eines ſolchen Holzſchnitts, die geſchriebenen oder gemalten Noten zuvor auf einer gleichgroßen Holzplatte ſeitenweis abgedruckt (überdruckt, abgeklaſcht), und dann erſt darnach den Holzſchnitt ſelbſt verfertigt haben, da die Noten hinſichtlich der Größe und unbeholfenen, oft auch unſauberen Figur genau mit den früher geſchriebenen übereinſtimmen.

Wie weit übrigens auf ſolche Weiſe der eigentliche Zweck des Verfahrens auch ſchon erreicht werden mochte, immer blieb dieſes ſelbſt noch ein ſehr unbeholfenes, beſchwerliches, unzuverläſſiges und auch ſeinen Zweck nur halb erfüllendes, da begreiflich zu jeder neuen Notenſeite auch ein neuer Holzſchnitt verfertigt werden und man ſomit eben ſo viele einzelne Holzplatten haben mußte, als irgend Papierſeiten mit Noten beſchrieben wurden, was dann, bei der ebenfalls noch geringen Ausbildung der Holzſchneidekunſt, vielleicht eben ſo hoch oder noch höher zu ſtehen kam, als hätte man die Notenſeiten gleich oft abſchreiben wollen, wie die Holzplatte genügende Abdrücke zuließ. Die um etwas mehr denn um ein halbes Jahrhundert früher erfundene Buchdruckerkunſt dagegen hatte während dieſer Zeit ſchon ziemlich bedeutende Fortſchritte gemacht, und jedenfalls die Meinung in der Erfahrung beſtätigt, daß ſich für die Vervielfältigung von Schriftwerken auch ein Mittel und Verfahren anwenden laſſe, welches, ohne in ſeinen Beſtandtheilen und eigentlichen Stoffen verändert werden zu müſſen, für alle Fälle tauglich auch den Zweck der Schnelligkeit und Wohlfeilheit ungleich mehr befördere, indem ein und daſſelbe Material nicht allein zu jeder neuen Blattſeite wieder verwendet werden konnte, ſondern um ſeiner großen Einfachheit willen auch einen bedeutenden Theil des Raumes erſparte. Die Noten- oder Tonſchrift aber iſt und war ja nichts Anderes als die Redeſchrift, nur mit andern aber an Zahl zumal noch weit geringeren Zeichen. Was lag näher daher, und konnte ſich unabweislicher aufdrängen als der Gedanke, ob ſich das Prinzip und Verfahren des eigentlichen Buchdrucks nicht auch auf den Notendruck anwenden laſſe? — Verſuche aller Art wurden ſofort angeſtellt und mißglückten auch mehrere oder vereitelte andere die bald erkannte größere Complicirung der Tonſchrift, gegenüber von der Redeſchrift, ungeachtet ihrer an Zahl weit geringeren und an ſich weit einfacheren Zeichen, ſo mußte endlich doch dem, allen Mechanismus beherrſchenden, menſchlichen Scharfſinne auch die Ueberwindung dieſer Schwierigkeiten möglich werden, und der eben ſo ſinnreiche als unternehmende Buchdrucker Ottavio Petrucci zu Venedig war es, dem nach mancherlei vergeblichen Verſuchen gleichwohl zuletzt der Preis darin zu Theil werden ſollte, indem er zuerſt die große Idee des Notendrucks mit beweglichen Typen in gleicher Vollkommenheit, als der Buchdruck damals ſchon erreicht hatte, realiſirte.

Es bedarf der Schilderung wohl nicht, welchen außerordentlichen Einfluß auf die allgemeine Förderung der Kunſt dieſe Erfindung nicht allein auszuüben im Stande war, ſondern vollkommen nothwendig faſt ausüben mußte, und wie bewundernswerth groß, wie ewig unvergeßlich jener Mann daher in unſerer Kunſtgeſchichte daſteht. Allen Segen, den die Erfindung

der Buchdruckerkunſt über die Wiſſenſchaft und ihre Literatur gebracht, — einen nicht geringeren verdankt unſere Kunſt, die Muſik, auch der Erfindung des Notendrucks; was jener dort geweſen und noch iſt, das war und bleibt dieſer auch hier: ein urkräftiger Stamm, deſſen ewig grünende und blühende Zweige ihre unerſchöpflichen Früchte ausſtreuen über die geſammte Menſchheit.

§. 76.

Fortſetzung.

Ottavio Petrucci war aus Foſſembrone im Kirchenſtaate gebürtig, errichtete als einer der geſchickteſten Buchdrucker ſeiner Zeit ſpäter aber eine Offizin in Venedig, wo er nun 1502 mit dem erſten Notentypendruck hervortrat, der — in ganz natürlicher Folge — eine eben ſo große Freude als hohes Erſtaunen erregte, ſo daß die Signoria zu Venedig ihm augenblicklich auch ein Privilegium auf ſeine Erfindung ertheilte. Dieſe Theilnahme, vielleicht größer als er ſie vorher ſich gedacht und erwartet hatte, mußte nachgehends den Wunſch in ihm rege machen, Rom wieder, welches durch die Päbſtliche Capelle der Hauptſammelplatz der ausgezeichnetſten muſikaliſchen Kräfte, wenigſtens in Italien, damals war, näher zu ſtehen, und er überſiedelte im Jahr 1513 daher zurück nach ſeiner Vaterſtadt Foſſembrone, als Gewerbs- und Handelsmann vielleicht auch ſchon andere materielle Vortheile im Auge habend, da alsbald nach ſeiner Niederlaſſung in Foſſembrone Papſt Leo X ihm ein für die geſammte Chriſtenheit lautendes Privilegium auf 20 Jahre verlieh. Doch erloſch dies Privilegium mti dem Jahre 1520, weil er in demſelben ſtarb und jenes nur auf ſeine Perſon ausgeſtellt war, und nun entſtanden auch bald in den übrigen großen Städten Italiens, Deutſchlands, Frankreichs und der Niederlande Notendruckereien, da, war der Weg zu ihnen einmal entdeckt, das Wandeln auf demſelben keine große Anſtrengung mehr koſtete, und dieſe um ſo bereitwilliger auch geleiſtet werden mochte, als die Früchte bei dem großen Mangel ſolcher Anſtalten, ſich ſehr ergiebig zeigen mußten. Kieſewetter hat in ſeiner Abhandlung „Ueber die Verdienſte der Niederländer um die Muſik ꝛc.“ ein Verzeichniß der Compoſitionen mitgetheilt, welche in jener Petrucci'ſchen Offizin gedruckt worden ſind, und es kann ein Jeder, wer ein beſonderes Intereſſe für dieſe „Incunablen des Notendrucks“ nimmt, ſich dort über ihr Beſtehen unterrichten; eben ſo findet man dort eine Anzeige ziemlich aller ferneren Notendruckereien, welche von 1520 an, wo Petrucci's Alleinherrſchaft über die Notenpreſſe aufhörte, bis ungefähr in die Mitte deſſelben Jahrhunderts hier und dort entſtanden. Es ſind ſo viele, daß wir uns verwundern müſſen über ihre raſche Vermehrung: ein Be-

weis eben, wie groß ihr Bedürfniß ſeyn mußte, da der Drucker als Gewerbsmann ſich nur durch materiellen Gewinn zu ſolcher Anlage bewegen laſſen konnte. Zu den allererſten Werken, welche aus Petrucci's Preſſe hervorgingen, gehören unter anderen, wie Baini in ſeinem Werke über Paleſtrina verſichert, drei Bücher Meſſen von Ghiſelin, P. de la Rue und Alexander Agricola. Dieſelben erſchienen in den Jahren 1503 und 1504 zu Venedig. Von den ſpäteren, zu Foſſembrone von ihm gedruckten Werken bewahrt das Archiv der Päbſtlichen Capelle zu Rom noch drei Bücher Meſſen von Josquin des Pres aus den Jahren 1514, 1515 und 1516. Man ſieht daraus, daß Petrucci Anfangs nur Werke gleichzeitiger Componiſten druckte, und erſt ſpäter anfing, auch einigen etwas älteren, doch ausnehmend im Anſehen ſtehenden Meiſtern ſeine Offizin zu öffnen.

Hier muß ich jedoch noch eines Irrthums gedenken, den ſich der würdige Baini bei Anführung jener Druckwerke und Schilderung der Petrucci'ſchen Druckart zu Schulden kommen läßt, und den auch ſchon Kieſewetter rügte und zu berichtigen bemüht war. Baini ſagt nämlich, in Venedig habe Ottavio Petrucci allerdings die Kunſt entdeckt, den Figuralgeſang zu drucken, was ohne bewegliche Typen wohl kaum hätte möglich ſeyn können, aber in Foſſembrone ſpäter habe er hauptſächlich nur über den Druck der Orgeltabulatur *) nachgeſonnen und endlich, nach manchen vergeblichen Verſuchen, auch dieſen erfunden. Allein — wovon Kieſewetter durch eigene Anſicht ſich am beſten überzeugen konnte — die Schrift der genannten Druckwerke ſind keine eigentlichen Tabulaturen mehr, wie man ſie damals hatte und wie wir ſie bekanntermaßen alsbald näher kennen lernen werden, ſondern ganz gute Noten, mit allen ihren damaligen Formen und Geſtalten und nach dem damaligen Menſuralſyſtem geordnet. Uebrigens widerſpricht ſich Baini auch, wenn er gleich darauf zuerſt wörtlich bemerkt: dieſe Erfindung der Tabulatur ſey ſehr beliebt geweſen und die Organiſten hätten ſich in ihrer Anwendung ſehr gefallen, — dann aber wieder ſagt: „die Tonſetzer ſchrieben jedoch immer mit Noten und es wurde nur wenig von Tabulaturen gedruckt". Vielleicht ließ Baini, der gar zu vielen Stoff zu verarbeiten hatte, ſich zu dem Irrthume durch eine Bemerkung des älteren Doni **)

---

*) Was darunter, und überhaupt unter Tabulatur, zu verſtehen, werde ich gleich in einem der nächſtfolgenden Paragraphen wenigſtens in Etwas näher zu erklären Gelegenheit haben; ſonſt ſehe man darüber mein „Univerſallexion der Tonkunſt".

**) In der erſten Sammlung gedruckter Muſikwerke p. 6 S. 85. Dieſer Doni war ein Componiſt und Schriftſteller aus der Mitte des ſechszehnten Jahrhunderts, der an verſchiedenen Orten, zuletzt in Venedig lebte, und dort 1574 geſtorben ſeyn ſoll.

verleiten, welche die Verſicherung enthält, daß er von Anton da Bologna, Giulio da Modena, Franc. da Milano u. A. Tabulaturen in mehr denn zehn Bänden beſitze, indem er nämlich nicht bedachte, daß ſämmtliche hier genannten Männer Nichts als Lautenſchläger waren, und dieſe allerdings, und noch lange nachher, eine für jeden andern Muſiker gänzlich unverſtändliche eigene Tabulatur hatten.

§. 77.

Vermehrung der Stimmen im Contrapunkte.

Willaert mit ſeinen Zeitgenoſſen und Schülern.

War durch dieſe Erfindung des Notendrucks mit beweglichen Typen nun aber die ſchnellere und zahlreichere Verbreitung der Kunſtwerke, die bis dahin nur das Eigenthum Weniger, Begüterter oder ihren Urhebern ſehr nahe Stehender, werden konnten und bleiben mußten, möglich geworden, und waren dadurch auch die Unbemittelten, denen die Natur doch häufig nicht minder ein ſehr fruchtbares und hehres Talent in Folge der allweiſen Gleichheit ihres Geſetzes, dem wir Menſchen alle mit gleichen Rechten und Anſprüchen unterworfen ſind, verleiht, in den Stand geſetzt worden, ſich an den Ergüſſen hoher Genie's und aufgeklärter Geiſter zu erbauen, zu erwärmen und ihren Kunſttrieb zu erproben und zu ſchärfen, — kurz war durch jene Erfindung die Kunſt ſammt ihrer Wiſſenſchaft noch mehr als je vorher, in einem ungleich ausgedehnteren Maaße, mit einem Male ein auch dem Aeußern ſeines Begriffes nach vollkommenes Gemeingut der gebildeten Menſchheit geworden, ſo konnte es nun auch nicht fehlen, daß der dem Menſchen angeborne Trieb der Nachahmung, im Verein mit ſeiner beſondern Liebe zum Schönen in der Kunſt, bald eine Menge von Tonkünſtlern, theoretiſchen und praktiſchen Meiſtern allerorts entſtehen ließ, welche, immer zwar in Schuld und Dienſten der Niederländer noch, dieſen indeß das bis dahin gedauerte ſcheinbare Vorrecht auf muſikaliſche Kunſtproduktion immer mehr auch ſtreitig machten und ſo Theil nahmen an einem Ruhme, deſſen Krone bis jetzt das Schickſal jenen Niederländern ſo ziemlich allein aufſetzen zu wollen ſchien. Es iſt erſtaunlich, welche Menge von ausgezeichneten Componiſten und andern Tonkünſtlern die Geſchichte aus der Zeit gleich kurz nach jener Erfindung des Notendrucks aufzuzählen weiß, ſelbſt unter den Italienern, welche doch mehr noch als die Franzoſen, Engländer und beſonders Deutſchen ſich bisher lediglich und willig mit der Muſik beholfen und begnügt hatten, die ihnen von den „Oltramontanen", wie ſie die Niederländer damals vorzugsweiſe zu nennen pflegten,

fertig geliefert wurde. Ich will nur eine kleine Zahl der merkenswertheſten von denſelben hier namhaft machen, und dabei, der beſſeren Ueberſicht wegen, auch die nicht vergeſſen, welche aus der letztvergangenen Zeitperiode, aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, noch beſonders thätig in die gegenwärtige herüber ragten, mögen hinſichtlich ihrer beſondern Charakteriſirung ſie auch in dem vorigen Capitel ſchon ihren eigentlichſten Platz gefunden haben. Es ſind: Eliziario Genet (oder der ſogenannte Carpentraſſo), Ludwig Senfl, Adrian Willaert, Giacomo Arkadelt, Coſt. Feſta, Bart. Scobedo, Maiſtre Jehan, Criſt. Morales, Firminio le Bel, Ghiſ. d'Ankerts, Claudio Veggio, Cipr. de Rore, Giach. Berchem, Girol. Parabosco, Claudio Goudimel, Giacomo Bus, Giac. du Pont, Mich. Novareſe, Giov. de Coick, Nolet, Periſon, P. Zannetto, Mar. Riccio, Tomaſo Borgonio, Leon. Barré, Giov. Ferreti, Giov. Gero, Pietro Roſſelli, Jvone Barry, Claudio da Correggio, Gugl. Textore, Jusquin Baſton, Ant. Canacci, Vinc. Ruffo, Franc. della Viola, Franc. Guerrero, Pietro Cadeac, Jean Herriſant, Wolfram Samin, Nic. de Marle, Maillard, Claudio de Sermiſy (auch Claudin genannt), Pietro Certon, Alart, Pierluigi Carraffa, Dom. Phinot, Dom. de Villena, Anſelm de Reulx, Ant. Cimello, Bern. Lupachini, Enrico Scaffen, Franc. Corteccia, Franc. Biffetto, Flor. Candonio, Rinaldo Burno, Tomaſo Majo, Vinc. Fontana, Apoſt. Licino, Giov. de Ferrara, Gabriele Martinengo, Oſte de Reggio, Giord Paſſet, Lud. Novello, Pietro P. Ragazzoni, Ant. Martoretta, Paolo Aretino, Simon Bolicau, D. Nic. Virentino, Tertuval, Tromboncino, Uberto Naick, Pietro Bracarajo, Franc. da Milano, Lucarino, Giv. Naſſo, Lud. Floriano, Nicolo Dorati, Dom. di Nola, Franc. Portinaro, Pionier u. v. A. Die Namen geben zugleich auch die Abſtammung und das Vaterland der verſchiedenen Meiſter an, obwohl ich die Vornamen meiſt mit italieniſcher Endung ſchrieb, weil ſie in ſolcher Geſtalt durchſchnittlich in der Geſchichte aufgezeichnet werden.

§. 78.

Fortſetzung.

An der Spitze Aller und ſomit auch ſeiner zahlreichen muſikaliſchen Landsleute ſtand der Niederländer Hadrian Willaert, der ein

Schüler Moutons war, alſo in zweiter Linie nur aus der Schule Josquins ſtammte, und nicht ſelbſt von dieſem gebildet wurde, wie man in der Regel angegeben findet. Ein noch junger Mann von etwa 26 Jahren, der ſich aber auch in ſeinem Vaterlande ſchon als Tonſetzer hervorgethan und einigen Ruf erlangt hatte, kam er um 1518 ohngefähr nach Rom. Es werden aus der Zeit ſeines erſten Erſcheinens hier mancherley Anekdoten erzählt, von denen ich als hiſtoriſch merkenswerth wohl nur eine mitzutheilen habe. In Rom war eine Motette ſehr beliebt, die von der Päbſtlichen Capelle eben deshalb auch ſehr oft zur Aufführung kam, und ſtets zwar unter dem Namen eines Werkes Josquins; als Willaert indeß dorthin kam, die Motette und die allgemeine Meinung über ihren Verfaſſer hörte, erklärte er dieſe für einen Irrthum und ſprach für ſich das Recht der Compoſition an, ſo manche Veränderung dieſelbe auch nach ſeiner erſten Arbeit erfahren haben möchte. Das brachte die für Josquin enthuſiasmirte öffentliche Stimme gegen ihn auf, ſelbſt die Päbſtlichen Sänger, welche noch immer ein ſeltenes Vorurtheil von der unübertreffbaren Meiſterſchaft des einſt ihnen angehörenden Josquin hegten, fühlten ſich dadurch in ihrer heiligen Ehrfurcht vor dieſem gekränkt, legten von dem Augenblicke an die dadurch ihnen entweiht ſcheinende Motette gänzlich bei Seite, und Willaert mußte, um nur gar zu vielen Unannehmlichkeiten auszuweichen, ſein geliebtes Rom, wo die Päbſtliche Capelle in muſikaliſchen Dingen ganz und gar den Ton angab, und auch noch das einzige Inſtitut war, bei welchem ein Muſiker ſein ordentliches Unterkommen finden konnte, für ihn aber alle Thüren nunmehr verſchloſſen waren, verlaſſen, um vor der Hand ſich nach Venedig zu begeben, wo er dann bald hinlängliche Anerkennung und ein genügendes Unterkommen fand, beſonders 1527, wo er zur Stelle eines **Maestro** an der Sankt Markuskirche gelangte: einer Stelle, die von jeher, und beſonders damals, als eine wahrhafte Großwürde in dem muſikaliſchen Staate galt und gegolten hat. Hier in Venedig errichtete er nun alsbald auch eine öffentliche Muſikſchule, die, um der bedeutenden Männer willen, welche daraus von Jahr zu Jahr faſt hervorgingen, und der mancherleien Eigenthümlichkeiten und Neuerungen wegen, durch welche ſeine und dieſer ſeiner Schüler Werke ſich vor andern zunächſt auszeichneten, nachgehends den ausdrücklichen Namen der Venetianiſchen Schule erhielt, und auch lange nachher noch, als Willaert längſt ſchon nicht mehr lebte und ſeine Lehren und Prinzipien nur durch ſeine und wieder deren Schüler in der zweiten, dritten, vierten Generation fortgepflanzt wurden, bewahrte. So waren unter

noch vielen Andern z. B. ein Cipriano de Rore, ebenfalls ein Niederländer, dem aus lauter ekſtatiſcher Verehrung die Italiener ſpäter den Namen *il divino* beilegten, ein Zarlino, den wir in einem der nachfolgenden Paragraphen noch näher kennen lernen werden, ein Coſtanzo Porta, dieſer ſo große Meiſter in den Künſten des Contrapunkts, ein Alfonſo della Viola, Nicolo Vicentino u. ſ. w. — lauter Tonſetzer, Gelehrte und Schriftſteller, welche wiederum viele Schüler erzogen, die in mehreren Städten Oberitaliens ſich niederließen, componirten, lehrten und ſolchergeſtalt die Kunſt ſammt ihrer Wiſſenſchaft auf alle Weiſe zu verbreiten und zu fördern halfen, — lediglich durch ihn gebildet worden; und jene Eigenthümlichkeiten und Neuerungen in der Satzweiſe, denen nachgehends wir noch eine ſpeciellere Betrachtung widmen wollen, anbetreffend war Willaert, ſo weit bis jetzt ſich durch die Geſchichte hat darthun laſſen, unter Anderen auch der Erſte, der es wagte und mit Glück durchſetzte, auch für eine größere Anzahl von Stimmen noch, als bis dahin üblich geweſen, nämlich für ſechs und ſieben beſondere Stimmen, alſo nicht etwa wie im Canon plures ex una, der allerdings ſchon vordem da war, und dann ſogar auch für mehrere Chöre zugleich, alſo acht=, zwölf= und ſechszehnſtimmig zu ſchreiben: eine Gattung von Compoſition, die eben ſo ſehr wegen der bedeutenden Erleichterung, welche den Sängern dadurch zu Theil ward, auch wahrhaft große Tonwerke ohne Beiſtand der Inſtrumente auszuführen, als wegen der außerordentlichen, großartigen Wirkung, die ſie namentlich durch die Abwechſelung und Verwebung der verſchiedenen Chöre unausbleiblich hervorbringen mußte, nicht blos in Venedig, ſondern in ganz Italien, ja in dem geſammten damaligen muſikaliſch cultivirten Europa, beſonders an den größeren Kirchen, an denen man jetzt auch ſchon ein dazu hinſichtlich der Zahl ausreichendes Chorperſonal hatte, den ungetheilteſten Beifall fand, und daher auch bald und mit Recht von den übrigen Componiſten mit mehr oder weniger Glück nachgeahmt wurde, um ſo mehr, als Willaerts Arbeiten in dieſem Style auch nicht etwa als bloße Verſuche und Wagniſſe erſchienen, ſondern er den derartigen Compoſitionen ſelbſt eine beſtimmte Form ſchon dadurch gegeben hatte, daß er durch Lehre und Beiſpiel die allgemeine Regel dafür feſtſetzte, daß auch da noch, wo die verſchiedenen Chöre mit einander zuſammentreffen möchten, jeder derſelben für ſich eine ſelbſtſtändige, in ſich abgeſchloſſene, regelmäßige und vollſtändige Harmonie bilden müſſe: ein Geſetz, das allein die Idee und den Begriff einer wirklich mehrchörigen Compoſition begründen und rechtfertigen konnte. Willaert beſchloß ſein thä=

tiges und ruhmvolles Leben im Jahre 1563. Sein Nachfolger im Amte war jener ſein ſchon genannter Schüler Cyprian de Rore.

Von den übrigen noch genannten Niederländern ſtanden zu gleicher Zeit mit Willaert (ſowohl hinſichtlich der Größe ihres Talents, ihrer geiſtigen Durchbildung und der Kraft ihres öffentlichen Wirkens, als auch hinſichtlich des Ruhmes und des Anſehens, das ſie allgemein genoſſen) dieſem wohl am nächſten: Arcadelt und Ghiſelin d'Ankerts, Beide Sänger in der Päbſtlichen Capelle, Jachet de Mantua (eigentlich Jacob von Berkhem, einem Orte unweit Antwerpen), und endlich der in der Geſchichte noch länger im lebendigen Andenken gebliebene Claudius Goudimel aus Burgund, der um 1540 auch zu Rom eine Schule eröffnete, die, gleich der des Willaert zu Venedig, eine wahre Pflanzſtätte hoher muſikaliſcher Ausbildung werden ſollte, indem unter Anderen Componiſten und Contrapunktiſten, wie ein Animuccia, ein Giovanni Maria Nanini und der unſterbliche Paleſtrina ſogar daraus hervorgingen. — Die Niederländer Clemens mit dem Zuſatze **non Papa**, Gombert, Crecquillon, Baet, Maeſſens blüheten am deutſchen Kaiſerlichen Hofe, und Lupus, Manchicourt, Richefort, Cornelius Caris, Nicolaus Payen u. A. waren theils in ihrem Vaterlande ſelbſt noch, theils in Spanien und auch in Frankreich recht thätig.

§. 79.

Fortſetzung.

Uebrigens muß zugegeben werden, daß auch Frankreich in dieſer Zeit ſchon mehrere bedeutende eingeborene Meiſter und Componiſten zu zählen anfing, welche die ſeit 1530 zu Paris und Lyon eröffneten und eben ſo thätigen als prächtigen Notendruckereien vielfach mit „Chanſons", Motetten und Meſſen beſchäftigten, die — waren es auch meiſt nur Nachahmungen von niederländiſchen oder jüngern italieniſchen und deutſchen Muſterarbeiten — doch ſelbſt nach dieſen Ländern ſogar ſich in reicher Anzahl verbreiteten. Erinnern wir nur wieder an die Schüler Josquins: Certon, Clement Jannequin, Maillard, Bourgogne, Moulu und Claudin Sermiſy (nicht Lejeune), die freilich zuerſt aus den Niederlanden her die eigentliche Kunſt des Contrapunkts nach Frankreich, in ihr Vaterland, überbrachten, doch auch mit ſolchem Erfolge und in einer ſolch' großartigen Ausdehnung und Wirkſamkeit dort ausübten, daß bald Franzoſen, wie z. B. der vorhergenannte Carpentras, und dann ein Leonardo Barré aus Limoge, es wagen durften, ſogar in Italien, neben den anerkannt größten Meiſtern der Zeit aufzutreten und mit denſelben um den Beifall des Publikums in gleichen Schranken zu ringen.

Letztgenannte beide Contrapunktiſten erhielten auch in der Päbſtlichen Capelle zu Rom eine Anſtellung, was damals als der vollgültigſte Beweis eines wahrhaft künſtleriſchen Berufs angeſehen wurde.

Arm an muſikaliſchen Talenten war dagegen immer noch Spanien, und gebar es auch einen Morales, dem wir unbedingt den Ruhm eines der vortrefflichſten Contrapunktiſten aus der erſten Hälfte des ſechszehnten Jahrhunderts zuerkennen müſſen, ſo hatte derſelbe gleichwohl doch, wie der gleichzeitige Escobedo, ſeine außerordentliche muſikaliſche Gelehrſamkeit, die Ausbildung ſeiner vorzüglichen Anlagen dem Auslande zu verdanken, und blieb auch in dieſem mit ſeinem letztgenannten Landsmanne, mit dem zuſammen er in der Päbſtlichen Capelle zu Rom diente, fortwährend thätig. Vaqueras und der Kapellmeiſter Königs Carl V zu Madrid Guerrero mögen die einzigen eingeborenen Contrapunktiſten und überhaupt Muſiker ſeyn, welche Spanien in genannter Zeit dergeſtalt aufzuweiſen hatte, daß ihr Andenken der ferneren Geſchichte anheim fallen konnte.

§. 80.

Fortſetzung.

Deutſchland indeß wieder, das willige wie geiſtig kräftige, das auch früherhin ſchon mit allem Eifer und aller Lebendigkeit ſeines wiſſenſchaftlichen Strebens die Lehren, welche es von Niederländern, theils unmittelbar, theils auf dem Wege über Italien, empfangen, ſorgfältigſt anzuwenden und zu bearbeiten geſucht hatte, — unſer Deutſchland wieder, das zu Anfange des ſechszehnten Jahrhunderts, wie gezeigt *), auch in eine weit regere und engere Verbindung mit Italien, dieſem für damalige Zeit eigentlichſten Sitze muſikaliſcher Künſte und Wiſſenſchaften, getreten war, als es je vorher ſeit Beſtehen eines wirklichen Contrapunkts hätte der Fall ſeyn können, zählte in dieſer Epoche bereits eine ſehr anſehnliche Zahl von Muſikgelehrten ſowohl als Tonſetzern, die beſonders in den damals ſogenannten Reichslanden, an den Höfen, in den Reichsſtädten, Stiftern und auch Klöſtern lehrten, komponirten und in Augsburg, Nürnberg, Leipzig und Wittenberg, wo ebenfalls bald nach dem Erlöſchen des Petrucci'ſchen Privilegiums Preſſen errichtet wurden, drucken ließen, wie — um nur einige beſonders ausgezeichnete zu nennen — Benedictus Ducis (der zu Ulm lebte und überall ſehr geſchätzt war), Sixtus Dieterich, Adam Renner, Hulderich Brätel, Thomas Stolzer, Martin Agricola, Johannes Stahl, des Churfürſten von Sachſen in ſo

*) S. §. 73 dieſes Capitels.

vielfacher Beziehung intereſſanter und merkwürdiger „Sängermeiſter“ Johann Walther, und des Herzogs Ludwig von Baiern Capellmeiſter, Heinrich Iſaacs vortrefflicher Zögling und Martin Luthers muſikaliſcher Freund Ludwig Senfl, u. v. a. Nur dem Vorurtheile, das damals eben ſo, wie vor Kurzem für die Italiener, für die Niederländer noch immer ſprach, da man kaum ein Paar Decennien früher faſt gar keinen andern ordentlichen Muſiker denn einen Niederländiſchen kannte, — nur dieſem Vorurtheile und außerdem auch wohl einem geringern thätigen Bemühen darum kann und darf es zugeſchrieben werden, daß weder ein deutſcher Muſiker in Italien auftreten durfte, noch eine Muſikalienhandlung dort Werke von jenen großen Meiſtern drucken mochte, denn was die Arbeiten an und für ſich anbelangt, ſo ſtehen dieſelben im Durchſchnitt denen ihrer auswärtigen Collegen und Zeitgenoſſen durchaus nicht nach, im Gegentheile ſcheinen ſie hie und da ſowohl an Gemüth viel tiefer, als hinſichtlich ihrer contrapunktiſchen Anordnung weit durchdachter, und an eine nach der Nationalität ſich beſtimmenden Verſchiedenheit der Style, welche wir heute wohl zwiſchen den Italienern und Deutſchen annehmen, war damals noch nicht zu denken, wo alle Muſik, wenigſtens bis dahin, immer noch mehr im Schooße der eigentlichen und in ſich abgeſchloſſenen Wiſſenſchaft, denn ſolche Verſchiedenheit allein zulaſſender tiefer Kunſt gepflegt wurde. Waren doch auch ſelbſt in Deutſchland noch, und beſonders an den größeren Höfen, die Niederländer damals wie geraume Zeit ſpäter durchſchnittlich weit mehr geſchätzt denn die vaterländiſchen Muſiker: von jeher war man einmal gewohnt worden, die wahre und höchſte Muſikkunſt als eine Prävalenz der Niederländer anzuſehen, da bei dieſen dieſelbe zuerſt in ein wahrhaft wirkſames Leben übertrat.

Ging es lange Zeit doch ſogar in Italien auch nicht viel beſſer, wo der ſonſt ſo äußerſt patriotiſch geſinnte Petrucci z. B., einige Kleinigkeiten von einem gewiſſen Tromboncinus (1502) ausgenommen, bis zum Jahre 1509 von italieniſchen Arbeiten nur ſehr unbedeutende und in der That gar nicht muſterhafte Lieder (Frottole, Gaſſenhauer, genannt), ſonſt durchgehends blos von Niederländern, den einzig auch eben dort nur wahrhaft hochgeachteten Componiſten, druckte. Der erſte des Namens würdige italieniſche Contrapunktiſt war aber auch nur der Päbſtliche Sänger Coſtanzo Feſta, von welchem Petrucci im J. 1514 zum erſtenmale Etwas, nachgehends aber öfter Werke verlegte, da dieſelben, wenigſtens ſo weit ſie bekannt geworden ſind, in der That auch, zwar weder durch Kühnheit noch Gewandtheit, doch durch Annehmlichkeit der Motive und Melodien ſich auszeichneten, ſo ſehr, daß ein Te Deum von ihm ſelbſt heute noch an einem beſtimmten Tage jährlich in der Sixtiniſchen Capelle

zu Rom aufgeführt wird. Feſta ſtarb — nebenbei bemerkt — im Jahre 1545. Ihm zunächſt an Ruf ſtand der Römiſche Lehrer Domenico Feraboſco, dem ſich dann bald auch noch einige andere jüngere Talente anſchloſſen, als: Girolamo Paraboſco, Claudio Veggio, Michele Novareſe, Vincenzo Ruffo, P. Maria Riccio aus Padua, Paolo Jacopo Palazzo, Periſon (Cambio) u. m. a., die ſämmtlich aber aus der von Willaert geſtifteten ſogenannten Venetianiſchen Schule ſtammten.

§. 81.
Fortſetzung.

Nunmehr auch zur näheren, ſpecielleren Charakteriſtik der Formen und Gattungsarten übergehend, in welchen alle die genannten Tonſetzer nebſt ihren noch unbekannten Collegen ihre Compoſitionen verfaßten, ſo habe ich früherhin *) ſchon einiger weſentlicher Eigenthümlichkeiten und Neuerungen gedacht, welche durch Willaert ihren Urſprung erhielten, und zugefügt, daß dieſer Meiſter, als gewiſſermaßen der Tonangeber und Reigenführer für dieſe ganze Zeitepoche, auch allen übrigen gleichzeitigen Contrapunktiſten und überhaupt Tonſetzern zum unverrückt nachahmungswerthen Muſter diente; indeſſen läßt ſich Baini in ſeinem Werke über Paleſtrina noch folgendermaßen darüber beſonders vernehmen, und ich darf, wie früher, um meines Zweckes willen, wohl um ſo mehr und berechtigter ihm darin hier folgen, als er bis auf den heutigen Tag nicht blos der einzige Hiſtoriker war, der Gelegenheit hatte, einen größern Vorrath von Werken aller dieſer Meiſter mit eigenen Augen einzuſehen und zu prüfen **), ſondern auch derjenige Berichterſtatter iſt, welcher mit dieſer glücklichen Stellung zugleich die nöthige Kraft und Fähigkeit verbindet, ein verläſſiges Geſammturtheil über ſolche Nachläſſe aus der längſtvergangenen Vorzeit zu fällen und auszuſprechen.

Die Formen der Tonſetzkunſt für ſich zunächſt betreffend, ſo — ſagt Baini — ſchrieben alle dieſe Componiſten bereits im weltlichen Style: Madrigale, Sonette, Neapolitaniſche Schifferlieder, Villotte, Arien und Maskeraden; im kirchlichen Style: Lamen-

*) S. §. 78.

**) Keine Bibliothek der Welt iſt in der Beziehung ſo reich und konnte auch ſo reich ſich geſtalten als das Archiv der Päbſtlichen Capelle zu Rom; dieſes aber wird nur ſeinen Vorſtehern zu ſolch' anhaltender und allſeitiger Benützung geöffnet, als ein darauf hinausgehender Bericht vorausſetzt und nothwendig erfordert, und Baini iſt bekanntlich der jetzige Maestro der Päbſtlichen Capelle, und Verwalter noch mehrerer anderer damit in Verbindung ſtehender Aemter.

tationen, Pſalme, Geſänge (Choräle), Hymnen, Magnificat, Motetten und Meſſen; und im gemiſchten Style: Ricercari, Toccaten, Intavolaturen, Terzette und Duette. Welche von dieſen Formen als neu und ſomit als hinſichtlich ihrer Erfindung der gegenwärtigen Zeitperiode eigenthümlich zugehörend erſcheinen, erkennt der aufmerkſame Leſer von ſelbſt. Am wichtigſten unter denſelben muß wohl das Madrigal erachtet werden, und ich werde deshalb demſelben ſpäter auch eine beſondere Betrachtung zu widmen haben. Die Arie betreffend, gebraucht Baini hier das Wort wohl nur in ſeinem weiteſten und allerersten Sinne, für jeden etwas figurirten monodiſchen Geſang, und ſolcher war — wie wir wiſſen — ſchon längſt ein Gegenſtand der Tonſetzkunſt, nur mochte er jetzt ſchon etwas weiter ausgeführt werden, ohne indeß eine Arie in dem Sinne auch zu ſeyn, welchen wir heutzutage dem Worte unterzulegen gewohnt geworden ſind. Die Schifferlieder (Barcajuole, auch Canzoni villanesche oder Vilanelle alla Napoletana genannt), waren Lieder, welche in der Dichtung den Volkston nachahmten, und aus dem Grunde auch von dem Componiſten in einem möglichſt einfachen Contrapunkte geſetzt wurden, übrigens auch Oberitalien eben ſo wohl als der Gegend von Neapel angehörten. Beſonders aus den Druckereien der Gardani zu Venedig gingen dergl. Lieder in Menge hervor. Von den Maskeraden findet ſich nirgends eine nähere Erklärung; wahrſcheinlich waren ſie, gleich den Ricercaren und Toccaten, eine dem Madrigal ſehr ähnliche Form, nur wohl, umgekehrt wie dieſe von kleinerem, von etwas größerem Umfange und bereits dramatiſcher gehalten, mit dramatiſchen Scenen, Darſtellungen oder Erzählungen, vermiſcht. Intavolaturen?! — dieſes Wort, als Name einer eigenen Tonſatzform hier gebraucht, iſt ebenfalls unerklärt; vielleicht daß es ſich nur durch einen Schreibfehler einſchlich, denn ſonſt wird dadurch nur die Partiturſchrift bezeichnet, von welcher nachgehends die Rede ſeyn wird. Alle übrigen Formen hatte das ſechszehnte Jahrhundert bereits aus einer frühern Zeit überkommen.

Auf eine Charakteriſtik des Styls und der Formen ſelbſt ſich einlaſſend, ſagt dann weiter Baini, daß, wenn wir jene Werke nun näher prüften, ſich folgende Eigenthümlichkeiten daraus ergäben: einige Manieren des Mouton und Gombert, welche noch in dieſe Zeit hineinlebten, trocken, geſucht in den Harmonien, und kalt in den Melodien; allenthalben Künſteley ohne Zahl und Maaß. Doch entluden ſich — heißt es ziemlich wörtlich — bereits einige Componiſten dieſer Feſſeln, und vorzüglich in den Madrigalen und Sonetten von Arcadelt, Willaert, Feſta, de Rore und Ruffo ſieht man bereits einen zweiten ganz verſchiedenen Styl und angemeſſenere Verhältniſſe, ſo wie darin auch ein verſtändiger und mäßiger

Gebrauch der Kunſtmittel ſich bekundet. Dieſen Styl benützte vorzüglich Coſt. Feſta, um die Hymnen des Gregorianiſchen Geſanges mit Melodien zu verſehen. Dieſem Style folgte auch Chriſt. Morales, um ſein Magnificat über die Kirchentöne zu ſchreiben u. ſ. w. Einige ahmten den Styl der Meſſe von Josquin nach „Dung aultre amer“, welchen man den „familiären Styl“ (Style familiare) nannte, worin Note auf Note, Sylbe auf Sylbe zu ſtehen kam. Dahin gehörten z. B. Giacomo Buus, Josquin Baſton, Gasparo Alberti *) u. A., aber ihnen mangelte der Geiſt Josquins. Andere ſuchten Etwas von eigener Erfindung hinzuzuthun und gaben dergleichen Produktionen ſonach etwas mehr eigenthümlichen Werth. Ghiſ. d'Ankerts, Bartolomeo Scobedo, Jvone, Barry, Chriſt. Morales, Coſt. Feſta u. m. A. bedienten ſich dieſer leichten Annehmlichkeit oft in ihren Lamentationen; Tommaſo Borgonio, Gugl. Tertore und Ghiſ. d'Ankerts brachten dieſen Styl aber auch in ihren Requiems oder Todtenmeſſen zur Anwendung. Uebrigens theilten dieſe Werke bald das Schickſal der ſogenannten **Messe familiari** (ſ. oben), d. h. ſie wurden ſchnell vergeſſen. Viel glücklicher waren die Tonſetzer der Villotten, Neapolitaniſchen und Venetianiſchen Arien **), der Schifferlieder und Maskeraden, da ſie dabei nur den (in der Tradition der Volkslieder) vorgefundenen leichten melodiöſen Styl zu benutzen und deutlich zu ſchreiben brauchten, ſo wenig — hätte er hier noch zuſetzen ſollen — derſelbe auch den eigentlichen Muſikern, d. h. den unterrichteten Contrapunktiſten, welche ſtets mit ihrer Gelehrſamkeit und contrapunktiſchen Gewandtheit prunken zu müſſen glaubten, gelingen wollte. P. Caraffa, ein Neapolitaniſcher Edelmann, war wohl der Einzige, der ſich beſonders in dieſem Style auszeichnete, und in ſeine Fußtapfen traten dann: Rinaldo Burno, Franc. Maſo, Vinc. Fontana, Dom. di Nola, Cipr. de Nore, Oſte da Reggio, Tromboncino, P. Zannetto, Claudio da Correggio, Franc. Corteccia, Paolo Aretino, Giac. Buus u. A. In der Maskeraden-Compoſition übertraf alle ſeine Zeitgenoſſen Lud. Novello.

§. 82.

Fortſetzung.

Einige Zeit ſpäter erhielt jener letztangeführte leichte Styl ein noch an-

*) Wer dieſer von Baini hier ausdrücklich angeführte Contrapunktiſt geweſen, läßt ſich nirgends mehr ausfindig machen. Sollte vielleicht eine Verwechſelung mit Gaspard obwalten? und dieſer irgendwo auch den Beinamen Albertus geführt haben? —

**) Das Wort hier gebraucht, ſieht man deutlich, daß Baini dabei an nichts Anderes als blos an einſtimmige Lieder und Geſänge überhaupt dachte, denn mit dieſen Neapolitaniſchen ꝛc. Arien können nur jene Villanelle alla Napoletana gemeint ſeyn.

deres Gewand und verpflanzte ſich ſogar in die Pſalme für zwei und mehr Chöre, in deren Compoſition ſich vorzüglich ihr Stifter Willaert und deſſen getreueſter wie glücklichſte Nachahmer Cipr. de Rore, Goudimel, Filippo de Monte, Giacomo Berkhem u. A. auszeichneten. In den Pſalmen dieſer Meiſter ſind ſchon die Bäſſe viel melodiſcher und ausdrucksvoller, die Stimmen zwar nur ripieno, aber doch von gutem Geſange. Eigentliche contrapunktiſche Kunſtſtellen trifft man blos in kleinen Fugenſätzen und einfachen Nachahmungen. Auch wurde dieſer Styl ſelbſt von ſolchen Tonſetzern angewendet, die das chromatiſche und enharmoniſche Geſchlecht erneuet zu haben vermeinten *). In den Jahren 1535 und 1548 erſchienen bei Scoto und Gardano zu Venedig, — wie Baini ſich ausdrückt — mehrere Bände „chromatiſcher" Duette zum Singen und Spielen, worunter letztgemachter Anmerkung zu Folge aber wohl nur ſolche Duette verſtanden werden können, in denen auch ſchon alterirte (erhöhete oder erniedrigte) Töne und Intervalle, chromatiſche Gänge und Figuren vorkamen. D'Ankerts verſichert in ſeinem Traktate **), daß dergleichen Tonſätze von den Muſikern ***) (im beſſern Sinne des Worts) verachtet würden. Demungeachtet wollte Vicentino nicht ruhen und gab in demſelben Style zu Venedig und zu Rom Verſchiedenes heraus, in welchem das chromatiſche Geſchlecht angewendet worden. Durch dieſe Hartnäckigkeit verleitet, fingen dann auch andere Tonſetzer nach und nach an, in ih-

*) Um allen möglichen Mißverſtändniſſen vorzubeugen, iſt wohl nothwendig, daß ich hier eine Bemerkung wiederhole, welche ſchon der würdige Kieſewetter, als er Kandlers Auszug aus Baini's Werke herausgab, zu machen für gut fand. Mit dieſem chromatiſchen und enharmoniſchen Klanggeſchlechte kann durchaus nicht das der längſt verſchollenen altgriechiſchen Muſik angehörende Syſtem noch gemeint ſeyn, ſondern nur das, was wir jetzt unter chromatiſch und enharmoniſch verſtehen, eine Alteration oder Verwechſelung der Noten, wiewohl von enharmoniſcher Verwechſelung im heutigen Sinne ſich ſchwerlich ein Beiſpiel aus jener Zeit aufweiſen laſſen wird. Zwar hatten einige Tonſetzer aus der vorliegenden wie frühern Periode noch einmal verſucht, ein eigentlich enharmoniſches und chromatiſches Klanggeſchlecht auf den neueren Contrapunkt zu verpflanzen, wie z. B. Nicolo Vicentino, doch der Erfolg war ein ſolch' total mißlungener, daß die allerdings nur gar zu gern helleniſirenden gelehrten Muſiker vor jedem weiteren Unternehmen der Art durchaus abgeſchreckt und nur noch feſter in der Ueberzeugung gemacht werden mußten, daß unſere Muſik mit der altgriechiſchen ſchlechterdings Nichts mehr gemein hatte oder haben konnte.

**) Ein Manuſcript gebliebenes Werk, in welchem d'Ankerts gegen D. Nicolo Vicentino die diatoniſche Muſik (die Compoſition in den alten Kirchentonarten) gegen die chromatiſche und enharmoniſche in Schutz nimmt.

***) Als Muſiker ward damals nur der durchbildete, unterrichtete und gelehrte Contrapunktiſt bezeichnet und geſchätzt.

ren Produktionen die bis dahin nicht gebräuchlichen Intervalle der verminderten Quarte, der ſogenannten falſchen Quinte, zweier, auch dreier gleichzeitiger Halbtöne in Anwendung zu bringen, wie man in den Motetten eines V. Ruffo, Cl. Veggio, Cipr. de Rore, Claudio de Correggio, Franc. della Viola u. A. erſehen kann.

Nach dem Zeugniſſe Zarlino's *) ſuchten (wie von mir auch ſchon nachgewieſen wurde) die Tonſetzer dieſer Zeitperiode ihre Vorgänger auch in der Stimmenzahl zu überbieten, und ſchrieben für 12, 16, 32, ja bis für 50 Stimmen **). Hierbei mußten ſie jedoch ***) den einfachen Styl gebrauchen, den ſchon Josquin eingeführt hatte. Dieſen Styl hielt beſonders Coſtanzo Feſta einer weiteren Ausbildung werth und fähig, und zog daraus manche herrliche Früchte †). Mehrere ſeiner Motetten, Madrigale und vorzüglich der erſte Theil ſeines (ſchon von mir angeführten) Te Deum ſind voll Adel, Würde und Größe. Doch war Feſta nicht Philoſoph und energiſch genug, die Feſſeln, welche ein Vorbild ſo leicht und unvermerkt oft, doch eben dann auch deſto ſchwerer und ſtrenger der Fantaſie des Tonſetzers anlegt und die dieſen ſtets im Fluge hindernd entgegen treten müſſen, ganz zu zerſprengen. Er ſtrauchelte eben ſo oft mit ſeinen Zeitgenoſſen, als er feſten Schrittes daherkommt. Feſta verſuchte manchen ſchönen Flug, aber ſeine Flügel hatten nicht genug ausdauernde Kraft, und er ſank ſtets wieder zu Boden. Nicht eine einzige wahrhaft große Compoſition exiſtirt von Feſta (geſteht Baini ſelbſt), und doch hinterließ er ſeinem Nachfolger Paleſtrina ein Capital, das dieſem die reichſten Zinſen tragen mußte.

Aber auch nicht in weltlichen Compoſitionen blos machte dieſer einfache Styl Glück, ſondern er begeiſterte ſelbſt einen contrapunktiſch und kirchlich ſtrengen Morales, Le Bel, Rore u. A., Worte mit Gefühl auszudrücken ††); leider nur daß nach wenigen lichtvollen Takten dann in der Regel wieder die abſchreckendſten Stellen beginnen, als Räthſel-Canons und andere abſtrakte Künſteleien, die dem Muſikſtücke dann einen großen Theil ſeines Werths rauben.

---

*) Supplem. mus. Lib. 1. cap. 3. p. 18.

**) Meines Wiſſens war 48 die höchſte Stimmenzahl; doch ſagt Baini ausdrücklich 50.

***) Mußten?! —

†) Ob hier dem Italiener Baini, ungeachtet ſeines höchſt achtungswerthen Charakters als Künſtler wie als Menſch und ſeiner ſonſt überall hervortretenden Partheiloſigkeit, nicht ein wenig Vorliebe und Patriotismus die Feder geführt hat, wollen wir dahin geſtellt ſeyn laſſen.

††) Am Schluſſe dieſes Capitels werde ich auf dieſen Gegenſtand wieder zurückzukommen Gelegenheit haben.

So hatte man in dieſer Periode gewiſſermaßen zwei in ſich abgeſchloſſene contrapunktiſche Compoſitionsſtyle neben einander, die Baini nur nicht als vollkommen neu hätte bezeichnen ſollen: einen wirklich künſtlichen, der indeß noch manche Züge von Mäßigung darbot und eine ſehr würdevolle Haltung beobachtete, wie viele Motetten, Madrigale, Ricercari und Terzette, nicht ſo ſehr aber die Meſſen beweiſen, in denen ſtets Anſtände mit Sylben und Worte vorkommen; und einen eben ſolchen einfachen, in welchem beſonders die ſogenannten **Messe familiari** geſchrieben wurden (der aber aus dem vorigen Jahrhunderte auch ſchon in dieſe Zeit herüberragte). Die erſten Verſuche von Meſſen und Lamentationen in dieſem Style — ſagt Baini — wollten zwar nicht ſofort gefallen, allein dagegen wurden die zwei- und dreichörigen Pſalme deſto höher geſchätzt.'

§. 83.

Fortſetzung.

Ich kann nicht unterlaſſen, ehe ich zu einem andern Gegenſtande übergehe, hier zum Schluß noch die Schilderung in Kürze mitzutheilen, welche Baini von Cl. Goudimel insbeſondere entwirft, und die ein um ſo größeres Intereſſe für uns haben muß, als Goudimel als Gründer einer eigenen Schule zu Rom, in der unter Anderen auch der muſikaliſche Held Paleſtrina herangezogen ward, zu den eigentlichen Epochenmännern ſeiner Zeit gehört. Freilich — ſagt Baini — lehrte auch dieſer Meiſter ſeinen Schüler Alles, was jener Zeit Rechtens in der Muſik war, und wir finden daher auch bei ihm niemals einen contrapunktiſchen Fehler, und nie mehr als ein **b** in den Schlüſſeln ausgeſetzt; doch auch niemals — mag er auch immerhin ſeinen Schülern das Weſen und die Natur derſelben gezeigt und gelehrt haben — in ſeinen Compoſitionen Canons, Räthſel oder ſonſtige effektſtörende Künſteleien. Die verſchiedenen Stimmen ſind bei ihm ſtets genau auf den **Diapason** des betreffenden **Gamma** beſchränkt, und die diſſonirenden Accorde ſtets genau nach den Regeln der Grammatik und harmoniſchen Kunſt behandelt: mit einem Worte, wir treffen bei ihm die geregeltſte und gelehrteſte Compoſitions-Methode, welche bis dahin nur irgend bekannt geworden, aber nicht jenen einfachen Styl der Villotten, Arien und Maskeraden, in welchem Goudimel ſeinen Zeitgenoſſen niemals beitrat, weshalb er denn auch keinen Begriff und keine Kenntniß hatte von der großartigen Wirkung mancher Stellen, welche Josquin und Feſta unter Anderen hervorzubringen wußten. Goudimel gebrauchte zwar das, was man insbeſondere **Tempus** damals nannte, die Prolation, die Proportionen, Hemiolien u. ſ. w., aber eine nachahmende

Muſik kannte er gar nicht, und eben ſo wenig als er überhaupt ein kunſtphiloſophiſcher Kopf geweſen ſeyn muß, weshalb denn auch Paleſtrina, der Große, der Gottlob durch ſeinen weitumfaſſenden Geiſt, das Feuer der reichſten Fantaſie und eine große Seele nachgehends Alles wieder erſetzte und nachholte, aus Goudimels Schule eigentlich nur als guter, aber auch bloßer Kunſt-Rhetoriker hervorging.

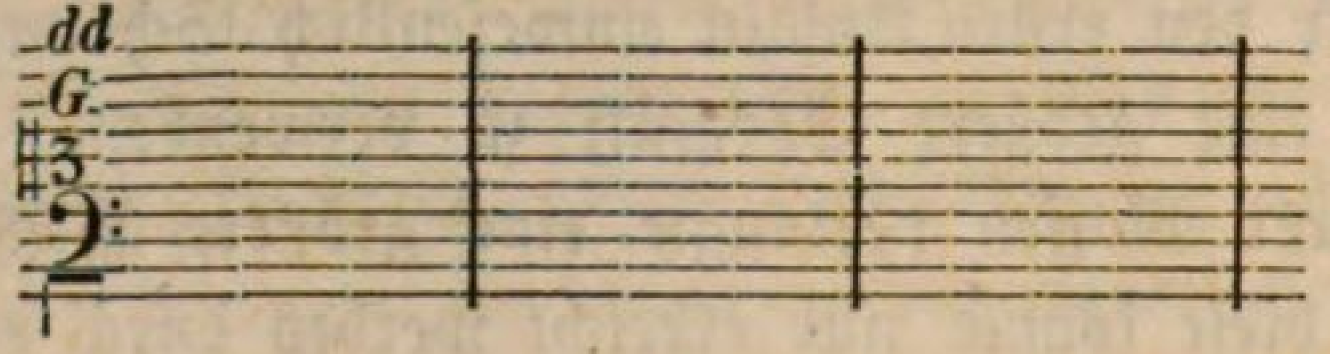
§. 84.

Aelteſte Monumente einer Partiturſchrift oder (Noten-) Tabulatur.

Aus dieſer Zeit, wo demnach in der Tonſetzkunſt vor Allem die Zahl der Stimmen, für welche man ſchrieb, eine ſo bedeutende Erweiterung erfahren hatte, rühren auch die älteſten Monumente einer wirklichen Partiturſchrift, deren nur je unſre Archaologen habhaft werden konnten, und es läßt ſich denken, daß jene außerordentliche Stimmenvermehrung auch zuerſt eine wirkſame Veranlaſſung wurde, nicht minder auf dieſes Verfahren, auf das Intavoliren, wie die Kunſt, ein Tonſtück in Partitur zu ſchreiben, damals vorzugsweiſe genannt wurde, denn auf vieles Andere, für den erſten Anblick unweſentlich Scheinende und dennoch ſo Weſentliche, eine größere Sorgfalt zu verwenden. Die gleichzeitige Thätigkeit größerer Maſſen verlangte eine größere Beſtimmtheit in dem Ueberblick, und dieſe konnte nur erreicht werden durch eine größere Einfachheit und Genauigkeit in dem Aufzeichnen der Noten für die vielen und verſchiedenen Stimmen in der Geſtalt, in welcher wir die Notenſchrift Partitur nennen. Zwar läßt ſich — und aus ſehr naheliegenden Gründen zumal — denken, daß auch die allererſten Contrapunktiſten eine ſolche Tabulatur hatten, d. h. ihre mehrſtimmigen Compoſitionen in Partitur nach unſerem Sinne ſchrieben, denn welcher Componiſt der Welt wird, kann, wenn er für mehrere Stimmen ein Tonſtück dichtet, die Noten einer jeden Stimme, kurz, eine jede Stimme für ſich bearbeiten und ſchreiben? woher die nöthige Ueberſicht dann? — und deutet doch auch ſchon das Wort Contrapunkt auf ein ſolch' hohes Alter der Partiturſchrift hin, das zwar — wie gezeigt worden — im fünfzehnten Jahrhunderte erſt auf- und in allgemeinen Gebrauch kam, indeß nur das urſprünglich hergebrachte Verfahren ausdrücken wollte, bei welchem Punkt gegen Punkt oder Note gegen Note geſetzt wurde; allein von der Beſchaffenheit dieſer älteſten Partiturſchrift, der Tabulatur der Contrapunktiſten des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts, wiſſen wir Nichts mehr, da es an Originalbeiſpielen gänzlich gebricht. Wohl

weiß ich, daß z. B. Kalkbrenner (der Vater) in ſeiner ſogenannten **Histoire de la Musique** (!), wie auch Fetis in der **Revue musicale** von 1827 eine Art Partitur von Adam de la Hale u. A. mittheilen; indeſſen können, wenn wir ihre Aechtheit auch nicht beſtreiten wollen, dieſelben doch nur als ſehr rohe Verſuche gelten, und muß angenommen werden, daß im vierzehnten und noch mehr fünfzehnten Jahrhunderte die Kunſt des Intavolirens ſchon weſentlich ausgebildeter war, nur liegen uns gar keine Beiſpiele mehr davon vor. Die älteſten Partiturſätze in Noten, welche wir beſitzen, rühren aus der erſten Hälfte des ſechszehnten Jahrhunderts her, wo ein Lehrer der Muſik ſich die Mühe gab, mehrere Sätze von Josquin u. A. in Partitur zu bringen, die vor einigen Jahren dann der verdiente Kieſewetter aus der Einſamkeit des handſchriftlichen Codex durch den Druck an die Oeffentlichkeit zog.

Dieſe älteſte Notentabulatur nun beſteht aus einem Syſteme von zehn Linien, deren unterſte mit dem Gamma des Guido, die vierte von unten mit dem F-Schlüſſel, die ſechste mit dem C-Schlüſſel, die achte mit dem G-Schlüſſel und die zehnte mit dem zweigeſtrichenen d (dd) bezeichnet iſt:



Es begreift dieſes Syſtem alſo gerade den Umfang der gewöhnlichen vier Singſtimmen, zu deren Partitur wir heutzutage vier geſonderte Linienſyſteme von je fünf Linien bedürfen. Da es nun aber, bei der Gemeinſamkeit des Syſtems, für den Leſer oft beſchwerlich ſeyn konnte, den Fortſchritt jeder einzelnen Stimme darin ſchnell und ſicher zu erkennen, indem die verſchiedenen Stimmen ſich darin nicht ſelten einander überſchritten, ſo ſuchte der Autor zunächſt dadurch zu Hülfe zu kommen, daß er für die Noten einer jeden einzelnen Stimme auch eine beſondere Geſtalt wählte: die Noten des Diskants und Baſſes, als am weiteſten von einander entfernt und ſich niemals berührend, wurden rhomboidaliſch, die des Alts dreieckig, und die des Tenors rund geformt. Doch mußte man auch dieſes Verfahren bald noch ſehr beſchwerlich und mühſam finden, und er nimmt daher — was allerdings am ſicherſten war — verſchiedene Farben zu den Noten der vier verſchiedenen Stimmen: der Diskant und Baß ſind roth, der Alt grün, und der Tenor ſchwarz. Uebrigens giebt der Verfaſſer dies ſein Verfahren nirgends als ſeine oder auch nur als eine neue Erfindung, als eine nicht gewöhnliche Sache aus, und es liegt ſomit die Vermuthung

ſehr nahe, daß damals die Contrapunktiſten ihre Tonſtücke in der Regel auf dieſe Weiſe zu intabuliren (in Partitur zu ſchreiben) pflegten, alſo auf ein gemeinſames Syſtem von zehn Linien, und zum richtigen Erkennen der verſchiedenen Stimmen, beſonders bei deren Ueberſchreiten und Ineinandergreifen, mit verſchiedenen geformten und gefärbten Noten. Die Taktſtriche waren dabei, aus ſehr begreiflichen Gründen, gar nicht zu entbehren, und mochten dieſelben auch in die einzelnen Notenſtimmen der Sänger noch nicht geſchrieben werden, da ſie nicht in deren angelernte Praktik paßten, und dieſelben vielleicht nur verwirrt haben würden, ſo waren ſie doch durch dieſe Partiturſchrift einmal ins Leben gerufen, und mußten ſich daher, um der immer größeren Sicherheit willen, welche ſie gewährten, auch bald dergeſtalt verbreiten und gewiſſermaßen einheimſen, daß ſie überhaupt zu einem weſentlichen Beſtandtheil der geſammten muſikaliſchen Semiotik ſich erhoben, und um ſo mehr zwar, als ſchon in der Mitte des ſechszehnten Jahrhunderts jene älteſte uns bekannte Tabulaturſchrift ein Ende nahm, und, mit Ausbildung der Menſuralmuſik überhaupt, an deren Stelle diejenige Methode ſammt ihrem Namen trat, welche wir heute noch unter dieſem als eigentliche Partitur begreifen, d. h. wornach wir zur Partition in geſonderte einzelne Linienſyſteme contrapunktiren.

§. 85.

Verſchiedene Arten von Tabulaturen.

Der Name Tabulatur kam von dem lateiniſchen **tabula** her; da wir es jedoch in jedwedem muſikaliſchen Wörterbuche vor dem ſechszehnten Jahrhunderte vergeblich ſuchen, in denen aus dieſer Zeit dagegen ſchon mit ziemlich ausführlicher Erklärung finden, ſo iſt wohl mit eben ſo viel Gewißheit auch anzunehmen, daß es erſt in unſerer gegenwärtigen Zeitperiode, alſo zu Anfange des ſechszehnten Jahrhunderts entſtand, und nicht etwa durch die Theoretiker, durch die gelehrten Muſiker, ſondern durch die Praktiker, demnach mit der Sache zugleich. Dieſe Sache oder — beſſer geſagt — Bedeutung des Wortes war nun freilich, wie aus dem vorhergehenden Paragraphen ſchon hervorgeht, nichts Anderes als eine Ueberſichtstafel mehrerer zugleich lautender Stimmen, alſo eine Partitur, wenn auch in noch ſo dürftigem Zuſtande, überhaupt eine Tafel, auf welcher diejenige Klaſſe von Tonkünſtlern, welche polyphoniſche (harmoniſche) Inſtrumente behandelten oder für mehrere Stimmen componirten, ihre Tonſtücke für ſich oder für ihre Schüler dem Geſammtinhalte nach aufgezeichnet hatten, und damit dann auch die Methode oder Art und Weiſe dieſer Aufzeichnung ſelbſt; indeſſen waren der Tonzeichen, welcher ſich jene Muſiker, wie z. B. die Organiſten, Lauteniſten ꝛc. ꝛc.,

zu ſolcher Aufzeichnung bedienten, immer noch verſchiedene, und ſo entſtanden denn auch verſchiedene Arten von Tabulaturen, deren nähere Beſchaffenheit man durch ein beſonderes Beiwort zu bezeichnen genöthigt war. So hatte man, außer der im vorhergehenden Paragraphen betrachteten eigentlichen Notentabulatur, auch noch eine ſogenannte deutſche, deren ſich vornehmlich die deutſchen Organiſten zu bedienen pflegten, eine italieniſche und eine, nur den Lautenſpielern eigene und verſtändliche Lauten-Tabulatur. Schon zu wiederholten Malen, wo ich darauf zu ſprechen kam, habe ich bemerkt, daß ſich eine ziemlich ausführliche Erklärung oder Beſchreibung dieſer verſchiedenen Tabulaturen unter anderen Werken auch in meinem „Univerſallexicon der Tonkunſt" gehörigen Orts *) findet; indeſſen mögen um des Zuſammenhanges und des allgemeinen Verſtändniſſes willen auch hier noch folgende Bemerkungen darüber Platz haben.

§. 86.

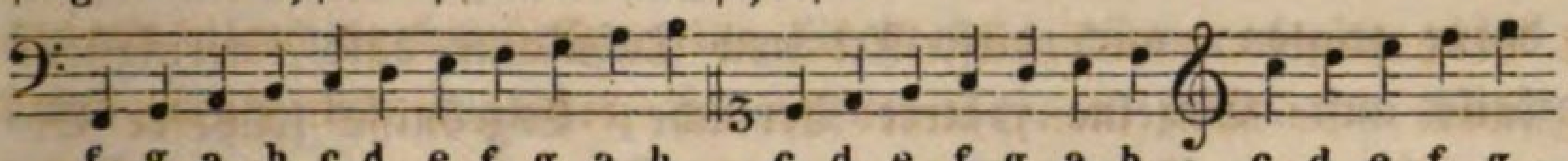
Fortſetzung.

Die deutſche Tabulatur zunächſt führte ihre Schriftſätze nicht mit eigentlichen Noten, ſondern mit den, bereits von Gregor dem Gr. herſtammenden Tonbuchſtaben aus, die ſich mit Erweiterung des Tonſyſtems natürlich auch um viele vermehrt, und als auch die chromatiſchen Töne noch hinzugekommen waren (cis dis ꝛc. des, es ꝛc.), in ſolcher Beziehung durch Anhängung der ſogenannten chromatiſchen (Erhöhungs- und Erniedrigungsſylben) Sylben verändert hatten, welche Sylben übrigens in der Tabulatur ſelbſt nie zur Anwendung kamen. Für die Töne der tieferen Baßoctave bediente dieſe ſich der großen oder Initial-Buchſtaben; im weiteren Aufſteigen folgten die gewöhnlichen kleinen Buchſtaben; dann — von der ſogenannten eingeſtrichenen Octav an — eben dieſelben mit einem darüber geſetzten Querſtrich; hiernach mit zwei Querſtrichen, und ſo fort, wie es in der Buchſtaben-Tonſchrift jetzt noch Gebrauch iſt. Erhöhungen und Erniedrigungen wurden durch einen an den Buchſtaben angehängten, ab- oder aufwärts gerichteten kleinen Schnörkel angedeutet. Eine kleine Modification erlitt das Syſtem, als man anfing, die Octaven nicht mehr von a zu a, ſondern von c zu c zu zählen. Von dieſer Zeit an datiren ſich auch erſt die Ausdrücke große, kleine, eingeſtrichene, zweigeſtrichene ꝛc. Octav. Zu Anfange des ſechszehnten Jahrhunderts, wo der Umfang der Orgeln mit dem großen F begann, hatten einige

---

*) Band 6 erſter Ausgabe Art. Tabulatur.

Organiſten, namentlich der weltberühmte Paul Hofhaimer in Wien, folgendes Syſtem für die Tonſchrift:



u. ſ. w.

f g a h c d e f g a h   c d e f g a h   c d e f g

nur daß die auf uns gekommenen deutſchen Tabulaturen durchgängig nicht mit lateiniſchen, ſondern auch mit deutſchen und zwar gewöhnlichen ſogenannten Currentbuchſtaben geſchrieben oder gedruckt waren. Um die Geltung der Töne zu beſtimmeu, dienten folgende Zeichen, welche über die Buchſtaben geſetzt wurden: . (Punkt) für eine **Brevis**, | für eine **Semibrevis**, ⸌ für eine **Minima**, ⸌ für eine **Semiminima**, ⸌ für eine **Chroma**, ⸌ für eine **Semichroma** oder ein Sechszehntel. Für die **Longa** und **Maxima** findet ſich kein Zeichen und die Tabulatur konnte ſolches auch entbehren, da ſie, gleich der eigentlichen Notentabulatur, ſich ſchon des Taktſtriches bediente und den Takt nicht über die Dauer einer **Brevis** verlängerte. Sollte ein Ton länger als einen ſolchen Takt dauern, ſo ward er in den folgenden Takt noch einmal geſchrieben und die Ligatur angewendet, was hier um ſo merkenswerther iſt, als dabei auch ſchon unſer Bindebogen zum Vorſchein kommt. Eben ſo findet ſich auch der Takt ſchon ordentlich vorgezeichnet, nur fehlt das ♭ und ♯, die übrigens bei der ſonſtigen Einrichtung dieſer Tabulatur auch überflüſſig ſeyn konnten. Die verſchiedenen Stimmen wurden in horizontalen Zeilen reihenweiſe unter einander geſchrieben. Linien (wie in der Notenſchrift) waren dabei nicht anwendbar, außer vielleicht einer mit Kreide gezogenen Linie, um die einzelnen Zeilen recht horinzontal ordnen zu können; nur einige Organiſten, wie z. B. Paul Hofhaimer, pflegten ihre Oberſtimmen auch wohl in einem gewöhnlichen Linienſyſteme mit wirklichen und zwar durchaus ſchwarzen Notenköpfen zu ſchreiben, an welche ſie dann jene in der Tabulatur gangbaren Geltungsſtriche fügten. Doch bedienten auch nicht blos die — und zumal deutſchen Organiſten ſich dieſer Schreibmethode, um ihre Partituren zu ordnen und aufzuzeichnen, ſondern auch für manche homophone Inſtrumente war ſie im Gebrauche, und wir finden ſelbſt Tonſtücke für einzelne Singſtimmen aus dem ſechszehnten Jahrhunderte damit notirt, eine ſo auffallende Erſcheinung es genannt werden muß, daß lange nach der Einführung der eigentlichen Notenſchrift und des Contrapunkts in Deutſchland ſelbſt die trefflichſten Muſiker ſich noch einer ſo augenſcheinlich ſchwerfälligen und mühſamen Aufzeichnung ihrer Sätze unterziehen mochten. Doch hörte — was gleich hier geſagt ſeyn mag, um ſpäter nicht noch einmal den längſt der Vergeſſenheit anheimgefallenen Gegenſtand auffaſſen zu müſſen — mit Einführung der be-

zifferten Bäſſe im folgenden ſiebenzehnten Jahrhunderte auch bei den Organiſten, die doch die meiſte Vorliebe, als für ihr beſonderes Eigenthum, dafür zeigten, auch dieſe Art von Tabulatur bald, wenigſtens größtentheils auf. Einzelne ſpätere Verſuche, Ergebniſſe früherer Erinnerungen, können nicht in Betracht kommen.

§. 87.

Fortſetzung.

Von der ſogenannten italieniſchen Tabulatur, d. h. derjenigen Tonſchrift, welche den italieniſchen Organiſten des ſechszehnten Jahrhunderts eigenthümlich zugehört haben ſoll, liegen gar keine Beiſpiele mehr vor, und es kann ſomit auch ihre Beſchreibung gar nicht mehr geliefert werden, außer es wäre denn, daß darunter jene italieniſche Bezifferungsmethode verſtanden würde, welche auch wohl den Namen einer italieniſchen Tabulatur führte, jedoch weit ſpäter, im folgenden ſiebenzehnten Jahrhunderte erſt, entſtand und im Grunde auch nichts Anderes iſt als die in Deutſchland eben ſo alte Generalbaßſchrift oder Bezifferung.

Das genaue Verſtändniß der Lautentabulatur ſetzt nothwendig Kenntniſſe von der Einrichtung, Beſaitung und Stimmung des Inſtruments, ſo wie der in verſchiedenen Perioden ſich hierin ergebenen Veränderungen voraus, was Alles ausführlich und erſchöpfend darzulegen aber nicht hier der Ort ſeyn kann. Uebrigens bedienten ſich die Lauteniſten von jeher und immer, ſo lange eine eigene Tabulatur für ſie beſtand, der Zahlen oder der Buchſtaben des Alphabets, um den Ort, d. h. den Bund zu bezeichnen, auf welchen der Spieler, auf dieſer oder jener Saite, den Finger ſetzen ſollte. Dieſe Buchſtaben aber hatten auf das muſikaliſche Syſtem ganz und gar keine Beziehung, vielmehr waren ſie nur ganz willkührlich angenommene Zeichen, ſtatt deren man eben ſowohl die Zeichen der Planeten, oder welch' anderer Dinge hätte einführen können, da es hier ſchlechterdings nicht auf Zeichen für den Ton, ſondern nur auf Zeichen für den Handgriff ankam. War dieſer, der Handgriff, richtig, ſo war es von ſelbſt auch der Ton oder die Harmonie. Den Zeitwerth dieſes dann auch anzudeuten, bedienten ſich die Lauteniſten derſelben Zeichen, welche dafür in der ſogenannten deutſchen (Organiſten) Tabulatur galten *), und ebenfalls, wie dort, auch hier über jedes einzelne Tonzeichen geſetzt wurden. Daher entbehrte denn dieſe Lauten-Tabulatur ebenfalls ganz und gar der

---

*) S. den vorhergehenden §. 86.

Linien, und ihre Mühſeligkeit und Schwerfälligkeit tritt ſo deutlich in die Augen, daß es Niemand wundern kann und wird, warum die ganze Schrift niemals eine allgemeine Verbreitung finden konnte und wollte. Doch hingen die deutſchen Lauteniſten eben ſo beharrlich daran, wie die Organiſten an ihrer Tabulatur, bis zum Ende des ſechszehnten Jahrhunderts, in deſſen Verlauf ſogar manches Lautenbuch darin gedruckt wurde. Das Apparte hat ja von jeher bei allen Ständen etwas für ſich Anziehendes gehabt, wäre es an und für ſich auch noch ſo unzweckmäßig und unpaſſend erſchienen.

Anderwärts und hauptſächlich zwar in Italien war man dagegen auf den Gedanken gefallen, ſechs Linien parallel über einander quer über das Papier zu ziehen, welche die ſechs zu überziffernde Chöre des Inſtruments vorſtellen ſollten, und in dieſe Linien zeichnete man die Ziffern 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, X, Ẋ, (11), Ẍ (12), die den eben ſo und ſo vielſten Bund anzeigten. Dieſe Tabulatur iſt es auch, welche man in den 1509 von Petrucci gedruckten Lautenbüchern findet.

Die franzöſiſchen und niederländiſchen Lauteniſten nahmen das Syſtem der Linien ebenfalls und nicht viel ſpäter an, bedienten ſich jedoch ſtets der Buchſtaben des Alphabets, um auf jeder Linie den Bund zu bezeichnen. In Deutſchland wurde dieſes Syſtem der Lautentabulatur erſt gegen Ende des ſechszehnten Jahrhunderts angenommen, worauf dann jenes erſte und alte bald ganz in Vergeſſenheit gerieth. Die ſpäter an dem Inſtrumente angebrachten Baßchorden erhielten (in der Buchſtaben-Tabulatur) folgende Zeichen unter den Linien:

Chor 7	8	9	10	11,	12,	13,	14.
die Zeichen a,	1 geſtr. a,	2 geſtr. a,	3 geſtr. a,	4,	5,	6,	7.

Eine weſentliche Abweichung der italieniſchen Lautentabulatur von jeder andern beſtand noch darin, daß bei derſelben die Sangſaite (Chanterelle) unten und die Bäſſe in verkehrter Ordnung oben zu ſtehen kamen. Als Geltungszeichen gebrauchte man übrigens in dieſer Tabulatur dieſelben Figuren, wie in der allgemeinen deutſchen Tabulatur, nur veränderten ſich dieſelben bisweilen durch allerhand Schnörkel, und außerdem wurden ſie auch nur an einem Orte, nämlich über den Linien, angebracht; folgten mehrere Töne von gleicher Geltung unmittelbar auf einander, ſo ward das Geltungszeichen nur über den erſten geſetzt, und wirkte ſo lange fort, bis ein Ton anderer Geltung eintrat. Schlüſſel und Vorzeichnung waren auch bei dieſer Lautentabulatur völlig entbehrlich und daher auch gar nicht vorhanden, wie ſo manches Andere, was aber nicht wohl entbehrt werden konnte, und deſſen Mangel daher die Unbeholfenheit der ganzen Schrift nur noch fühlbarer machte.

§. 88.

Zarlino und das Dodecachordon des Glarean.

Wie in der Praxis aber auf ſolche Weiſe die Muſik immer mehr und mehr ſich ausbreitete über ziemlich alle gebildete Völker Europa's, und durch Anregung ſo vieler und außerordentlicher Talente in den verſchiedenen Ländern *) auch immer mehr rege Arbeiter und thätige Förderer gewann in und auf ihrem Gebiete, ſo mußte und um ſo mehr auch die Theorie, die eigentliche Wiſſenſchaft der Kunſt, in gleicher Ausdehnung ſich beleben, als ſeit dem zwölften Jahrhunderte ſchon dieſelbe gewöhnt worden war, ſich von der Praxis und in ſolch' richtiger Ordnung zwar niemals zu entfernen, daß ſie den Schritten, welche dieſe an der Hand oft bloßer Empirie machte, auch nach gemachter Prüfung auf dem erſten Fuße folgte.

Als ein in ſolcher Richtung beſonders thätiger Mann, der auch am ſcharfſinnigſten die neuen ſchönen Erfunde gleichzeitiger oder älterer praktiſcher Meiſter für Erweiterung der Grammatik auszubeuten und in beſtimmte Lehrſätze der theoretiſchen Schule umzugeſtalten verſtand, bewies ſich Giuſeppe Zarlino, Willaerts herrlichſter Zögling. Derſelbe war zu Chioggia bei Venedig im Jahre 1517 geboren und ſtarb als Capellmeiſter an der St. Marcuskirche zu Venedig, als welcher er Ciprian de Rore gefolgt war, im Jahre 1590 **). Demnach reicht ſeine Lebenszeit noch weit hinaus über unſere gegenwärtige Zeitperiode, und ſchließt faſt auch die folgende, die im nächſten Capitel zur Betrachtung kommende, in ſich; indeſſen fällt ſeine vornehmſte und für die Geſchichte merkwürdigſte Thätigkeit als theoretiſch-muſikaliſcher Schriftſteller doch noch ziemlich in die erſte Hälfte des laufenden Jahrhunderts, und muß demungeachtet alſo ſeine hiſtoriſche Erwähnung auch hier ihre geeignetſte Stelle finden. Daß Zarlino, obſchon von Willaert eigentlich zum Tonſetzer erzogen, dennoch mehr der kunſtwiſſenſchaftlichen Laufbahn ſich widmete und auf deren Gebiete ſeine beſondere Werkſtätte aufſchlug, hatte ſeinen Grund wohl darin, daß er, zunächſt zum Geiſtlichen beſtimmt, von Haus aus eine innigere Befreundung mit wiſſenſchaftlichen Forſchungen gewonnen hatte, und in dieſer Richtung ſein Talent überhaupt auch für praktiſche Schöpfungen ſich niemals ſehr

---

*) Vergl. §. 77 dieſes Kapitels.

) Die Angabe des Geburtsjahrs kann vielleicht nicht vollkommen genau ſeyn, aber die des Todesjahrs iſt es beſtimmt, und alle früheren und anderen Angaben ſind falſch, wie Abb. Ravagnan, auf deſſen Zeugniß ich mich hier ſtütze, in einem **Elogio di G. Zarlino, das er 1819 zu Venedig herausgab, umſtändlich bewieſen hat.

fruchtbar und glücklich zeigte. Ging er doch deßhalb, als er ſeine Schule bei Willaert bereits vollendet hatte, vorerſt auch noch einmal von der Muſik gänzlich ab, ward wirklich Geiſtlicher, und nahm ſpäter erſt wieder jene zum beſondern Gegenſtande ſeiner ſpeculativen Thätigkeit auf, als er zu einem klareren geiſtigen Selbſtbewußtſeyn, zu dem deutlicheren Verſtändniß ſeines eigentlichen Lebensberufs gelangt ſeyn mochte. Das Erſte nun, was er in der Beziehung that, und was ihm, in Berückſichtigung des damaligen Standes der Muſik, als großes Verdienſt angerechnet werden muß, war, daß er die Verhältniſſe des ganzen und halben Tones ſowohl mathematiſch als harmoniſch genauer beſtimmte. Er war zu dieſer Unternehmung durch den in dieſe Periode fallenden häufigeren Gebrauch der Halbtöne veranlaßt worden*). Manche Verſuche der Art mußten wegen der Unbeſtimmtheit, die noch in dieſen Verhältniſſen herrſchte, mißlingen, andere fielen glücklicher aus, und dieſe nahm Zarlino nun zur Baſis ſeiner Forſchungen, deren Reſultate dann in ſolch' überſchaulicher Klarheit und harmoniſcher Beſtimmtheit hervortraten, daß von nun an über Zeit, Ort und Maaß der Anwendung chromatiſcher Tonverbindungen gar kein Zweifel mehr übrig bleiben konnte, und dieſelben daher auch immer eigenthümlicher und weſentlicher in die harmoniſche Compoſition ſich eindrangen. Alle einzelnen Abhandlungen, welche er über dieſen Gegenſtand ſchrieb und veröffentlichte, ſammelte er nachgehends und gab ſie (zuerſt 1562) zuſammengenommen in einem ausführlichen Handbuche über die Harmonie heraus, das er „Institutioni armoniche“ nannte, und das den erſten Grund zu einer durchdringenden und erſchöpfenden Bearbeitung der Harmonielehre legte, auch 1583 die zweite Auflage erlebte.

Eine andere für die Entwickelung des harmoniſchen Theils der Kunſt ſehr wichtige Neuerung dieſer Zeit war die Einführung von mehrchörigen Tonſtücken. Ich habe angeführt, wie Willaert, Zarlino's Lehrer, zuerſt den Verſuch darin machte und damit hervortrat, auch wie Willaert vor allen ſeinen nächſten Nachfolgern beſonders den Sieg in der geſchickteſten Führung der Bäſſe ſolcher Compoſitionen zu behaupten wußte. Kaum hatte Zarlino von der Richtigkeit der Anſichten ſeines großen Lehrers ſich überzeugt und in dem unendlichen Beifalle der Welt die Wichtigkeit und den Werth dieſer Art von Tonſätzen beſtätigt gefunden, ſo ſchrieb er auch über den Gegenſtand und lehrte auf theoretiſche Weiſe, nach beſtimmten, der Praxis entlehnten Regeln und

---

*) S. oben §. 81 ff.

Geſetzen, was dieſe dort durch lebendige Beiſpiele doch nur mehr dem Gefühle und Talente als auch dem künſtleriſchen Geiſte und Verſtande gezeigt hatte. Es dürfte wohl der Vergleich nicht ganz unſtatthaft erſcheinen, wenn ich Willaert als den Vater und Pfleger des künſtleriſchen Talents, Zarlino, ſeinen Schüler, aber als den des künſtleriſchen Geiſtes zu bezeichnen wage. Bildet ſich doch das geſammte geiſtige Ich des Menſchen auch niemals nach einer Seite hin, in einer beſondern Richtung aus, und wird Vollkommenes von ihm nur immer da geleiſtet werden können, wo im harmoniſchen Zuſammenwirken Geiſt und Seele gemeinſchaftlich hinſtreben nach einem hohen, wenn auch kaum erreichbaren Ziele. Die Geſchichte legt den beſten Beweis für dieſe Anſicht, dieſen, auch auf gutem Grunde, nämlich dem Boden der Natur gewachſenen Glauben zu Tage.

§. 89.

Fortſetzung.

Nach Zarlino verdient dann als ein ſehr einflußreicher und wirkſamer theoretiſcher Schriftſteller aus dieſer Zeitepoche auch noch genannt zu werden der etwas ältere und vielfach bekannte Heinrich Glarean, der eigentlich aber Heinrich Loritus hieß, zu Glarus in der Schweiz im Jahre 1488 geboren wurde und ſpäter jenen Namen nach ſeinem väterlichen Wohnſitze **a Glarea** am Steinacker annahm. Ein — wenn ich ſo ſagen darf — Univerſalgenie zeichnete derſelbe ſich als Philoſoph, Mathematiker, Hiſtoriker, Muſiker, Dichter und in noch manchen anderen Zweigen der Wiſſenſchaften und Künſte dergeſtalt aus, daß er bereits zu Anfange unſers Jahrhunderts einen ſehr berühmten Namen hatte. In den Wiſſenſchaften war der bekannte Erasmus, und in der Muſik insbeſondere Johann Cochläus ſein Lehrer geweſen. Zuerſt zu Cöln, dann zu Baſel, und nach ſeinem Uebertritte von der reformirten zur katholiſchen Religion zu Freiburg Profeſſor der Geſchichte, Philoſophie und Poeſie, auch mit dem Titel eines kaiſerlich gekrönten Poeten und Capellmeiſters von Maximilian I. beſchenkt, und geſtorben 1563, ſchrieb er Vieles über Muſik, von welch' Allem aber als das hiſtoriſch wichtigſte Werk das in der Ueberſchrift ſchon genannte **Dodecachordon** geſchätzt werden muß, das, vier Bücher ſtark, 1547 zum erſten Male in Baſel gedruckt wurde. In dieſem Werke — was ihm auch ſeinen Namen wohl gegeben haben mag (von *δώδεκα* — zwölf, und *χορδή* — Saite) — ſucht, in Folge der Transpoſition der Töne, welche von Seiten der Praktiker bereits vorangegangen war, Glarean auch die Anzahl der bisher gültigen acht ſogenannten Kirchen-Tonarten auf zwölf zu erweitern, und giebt

denſelben, als eifriger Helleniſt und weil er in der That als ſolcher glaubte, damit die altgriechiſchen Tonarten wieder ins Leben gerufen und zu Ehren gebracht zu haben, obſchon mit augenſcheinlicher Willkührlichkeit, auch die Namen von ſolchen, was dann, mit der allgemeinen Einführung der an ſich ſehr nützlichen und den harmoniſchen Tonbau vielfach erleichternden Sache leider zu manchen Irrthümern Veranlaſſung gab, indem einige Tonlehrer, durch die griechiſchen Namen verleitet, wirklich die Tonreihen auch für die eigentlichen altgriechiſchen Tonarten hielten, während ſie in Wahrheit doch nichts Anderes waren, als eine Fortſetzung oder erweiterte Reihe der früher, ſchon von Gregor d. Gr. gelehrten, ſogenannten Kirchentonarten. Die Gregorianiſchen Tonarten beſchränkten ſich nämlich in ihrer authentiſchen Geſtalt blos auf die Tonarten D, E, F, G, mit deren plagaliſchen Uebertragungen ſie dann zuſammen acht ausmachten. Daß nur die authentiſchen Tonreihen für die Harmonie eine normale und feſte Baſis abgeben durften und abzugeben geeignet waren, iſt bekannt. Für den immer freier ſich ſchon geſtaltenden Contrapunkt hatte das manche Beengungen zur Folge. Chromatiſche Erhöhungen der natürlichen Töne waren bereits gäng und gebe geworden; nur hielt man immer noch an dem Glauben feſt, daß eine authentiſche Tonart auch eine reine natürliche Quinte haben müſſe, und da dies, wenn man auf die Töne A und C noch eine authentiſche Tonweiſe gründete, wirklich der Fall war, ſo lehrte Glarean auch dieſe beiden Tonarten noch zu authentiſchen zu erheben, mit deren folgerechter plagaliſcher Uebertragung dann zwölf verſchiedene Tonarten entſtanden. Ohne jenes Feſthalten an der reinen natürlichen Quinte wäre ſicher damals auch der Ton H ſchon zum Grundtone einer authentiſchen Tonart erhoben worden, und wir hätten die ganze Octave hindurch bereits ſelbſtſtändige Tonarten auf den natürlichen Tönen getroffen; allein da f als deſſen Quinte eine falſche war, und man ſonach auch keine geordnete plagaliſche Uebertragung mit dieſer Tonart vornehmen konnte, ſo verblieb es noch bei jenen ſechs authentiſchen mit ihren ſechs plagaliſchen Tonarten. Eine noch umſtändlichere Erklärung von dem Weſen dieſer Tonarten findet man außer andern Orts auch in meinem „Univerſallexikon der Tonkunſt“ unter den betreffenden Artikeln.

§. 90.

Einfluß der Reformation auf die muſikaliſche Cultur, beſonders in Deutſchland.

Beſonders war es aber in Deutſchland, wo dieſe wiſſenſchaftliche Richtung der Kunſt mit ihren naturgeſetzlichen Rückwirkungen auf den eigentlichen äſthetiſchen Theil derſelben, auf Geiſt und Gemüth zugleich,

eine allgemeinere Theilnahme fand, und wo politiſche Verhältniſſe ſowohl, als religiöſe Zuſtände, denen die Muſik doch immer vorzugsweiſe noch diente, ihr in ſolcher Beziehung auch bereitwillig Thor und Riegel öffneten. Ich brauche die mancherlei reactionären Ereigniſſe, welche zu Anfange des ſechszehnten Jahrhunderts in Kirche und Staat auf deutſchem Boden in wunderbar eilendem Drange ſich folgten, nicht beſonders aufzuzählen: die allgemeine Weltgeſchichte hat ſie nur zu laut und deutlich in ihrem Buche mit unauslöſchlichen Schriften verzeichnet. Die immer drückender gewordene römiſche Hierarchie hatte ſchon im fünfzehnten Jahrhunderte und noch früher Auflehnungen aller Art und von allen Seiten her faſt veranlaßt, doch immer auch wieder mit dem ſcheinbar glücklichſten Erfolge unterdrückt. Je zuverſichtlicher indeß dadurch gemacht, deſto mehr beſchleunigte der römiſche Hof endlich auch einen Ausbruch der Kirchen- und damit im Ganzen auch einer Staats-Verbeſſerung, deſſen Vereitlung gar nicht mehr in ſeiner Macht ſtehen ſollte. Durch die Belebung des Studiums der griechiſchen und hebräiſchen Sprache, durch welche der allbekannte Reuchlin im Stillen gewirkt, und durch die Verbreitung eines gebildeten Geſchmacks, wodurch Erasmus dem Geiſte der Zeitgenoſſen eine freiere Richtung ſchon gegeben hatte, war das Warum? nach allen Seiten hin, in religiöſen wie allen ſonſtigen Dingen, das weſentlichſte Element des menſchlichen Denkens geworden. Die gewohnheitsmäßige Anhänglichkeit an Alles, was man hätte Satzung nennen dürfen, namentlich in Kirchenangelegenheiten, mochte groß geweſen ſeyn, und hie und da auch noch immer groß bleiben: keiner der beſſeren Geiſter vermochte doch mehr, dieſelbe auf eine genügende Weiſe zu beantworten, und beobachteten dieſelben auch ſtets noch den alten Cultus, mit dem zumal nun und Nichts in der Welt wohl in einer engeren Verbindung ſtand denn die Muſik, ſo thaten ſie demſelben doch auch, und was daran klebte, nicht nur in ihren gelehrten Unterſuchungen, ſondern ſogar durch Spottgedichte aller Art auf Mönchsweſen und Pabſtthum ſelbſt bei dem Volke immer mehr Abbruch, bei dem auf ſolche Weiſe nicht weniger, als bei den eigentlichen ſogenannten Erleuchteten das Princip und die Kraft des Selbſtdenkens und Selbſtprüfens zu lebendiger Wirkung erweckt wurde, ein Princip, das nothwendiger Weiſe nun auf eine Kunſt, welche ſo weſentlich mit dem öffentlichen Leben verbunden iſt, einen ſo integrirenden Theil deſſelben — möchte ich ſagen — ausmacht denn die Muſik, ebenfalls nicht ohne die weſentlichſten Folgen bleiben konnte. Luther trat auf. Bei aller Anhänglichkeit an den Pabſt, von welcher er ſich auch lange nachher noch nicht losmachen konnte, hatte ihn der Unfug jedoch, den Johann Tezel im Namen des heiligen Vaters und des Erzbiſchofs von Mainz auch unter

ſeinen Beichtkindern mit dem Ablaßkrame trieb, zu ſehr entrüſtet, als daß er glauben konnte, länger ſchweigen zu dürfen. Es war am 31. Oktober 1517, als er durch den Anſchlag der bekannten 95 Theſen an der Schloßkirche zu Wittenberg das erſte Zeichen zur Reformation gab. Papſt Leo X. wollte Anfangs zwar von dem „geringen Handel" des deutſchen Auguſtiners gar keine Notiz nehmen, und verachtete es mit ſeinen Prieſtern, ſich von demſelben Weisheit predigen zu laſſen; doch leuchtete ihm, wie nachgehends noch mehr dem Pabſt Adrian VI., bald die drohende Gefahr ein, nur war es ſchon zu ſpät, das hochlodernde Feuer zu löſchen. Dem allerdings noch immer ſehr mächtigen Prieſterthume ſtand die indeß doch ſchon ungleich mächtiger gewordene Gewalt des erwachten Geiſtes des Lichts und der geiſtigen Freiheit entgegen, und Luther war wahrlich auch nicht der Mann, der auf halbem Wege ſtehen bleiben mochte oder durch bloße Gewaltſprüche ſich hätte einſchüchtern laſſen. Was ein Conrad Wimpina, Sylveſter Prierias, Jacob Hochſtraten, Eck und Andere für Bannſchriften gegen ihn ſchleudern und verbreiten mochten: ſie verfehlten ihren Zweck, und Luthers Schriften, worin er die eingeſchlichenen Mißbräuche mit der ihm eigenthümlichen Kraft und Freimüthigkeit angriff, fanden, in unzähligen Abſchriften und Abdrücken verbreitet, überall einen guten Boden, und machten ſeine Sache bald zur Sache der deutſchen Fürſten, des Adels und des deutſchen Volkes. Doch wir wiſſen auch, welche Erziehung er genoſſen, welche mannigfaltige Lebensſchickſale er in ſeiner Jugend bereits erfahren, wo dieſelben die kräftigſten und dauerndſten Eindrücke zurückgelaſſen, und welcher Mittel er ſich in Folge dieſer beſonders bediente, auch das Herz des letztern vornehmlich für ſeine Unternehmung, ſeine Worte und ſeine Thaten, zu öffnen, für deren geiſtige Aufnahme bereits jenes immer allgemeiner erwachte Princip des Selbſtdenkens und Selbſtprüfens, jene ſtets mit aller Kraft ihres Inhalts im öffentlichen Leben fertige und laut werdende Frage des Warum? — geſorgt hatte.

Zu Eisleben, von armen, den Bergbau treibenden Eltern geboren, hatte er ſich, als Mitglied des Sängerchors zu Eiſenach, in früher Jugend ſchon faſt ganz allein durch Muſik ſelbſt ſein Brod verdienen müſſen. Sein Talent zur Kunſt war es, das ihn hinwegführte von dem kümmerlichen Lebenspfade ſeiner Eltern, und ſeine Fertigkeit in derſelben nachgehends, welche ihm des Lebens Nahrung und Nothdurft verſchaffte und ſicherte; die Muſik, welche ihm Troſt gab in kummervollen Augenblicken, und welche auch das Herz derer erweichte und lenkte, von denen er Unterſtützung und Hülfe bedurfte und erwartete. An ſich ſelbſt hatte der erleuchtete Mann frühzeitig die gewaltige Kraft der Kunſt der Töne erprobt und erfahren, in ſeinem Leben, dann auch an Anderen ſo manche Beſtätigung deſſen ge-

funden, was die eigene Seele vielleicht früher nur in einſamer Vermuthung geahnet: hätte er nicht ſollen da, wo er der Kräfte und kräftigen Mittel auf Kopf und insbeſondere Herz zu wirken, ſo viele und große bedurfte, auch ihrer gedenken, die bis zur Stunde, von Anfang an, ihm eine getreue Begleiterin durch Freude und Schmerz, eine unſchuldige Theilnehmerin und freundliche Tröſterin in allen Angelegenheiten des Lebens geblieben war? — Kaum hatte die erſte Gemeinde nach ſeinen Anordnungen in Sachſen ſich gebildet, ſo führte er auch den deutſchen Choral als religiöſen Volksgeſang in der Kirche ein, bearbeitete, dichtete und componirte dazu eigens paſſende Lieder, gab Sammlungen davon heraus, und welchen unüberwältigenden Fels er damit ſeinem großen Reformationswerke unterſtellt hatte, mag das einfache Wort jenes Cardinals beweiſen, der, den Enthuſiasmus, die begeiſternde Allgewalt in dieſen Liedern bemerkend, voll eben ſo viel Staunen als Bewunderung zu behaupten keinen Anſtand nahm, daß die Lutheriſchen ſich in ihre Kirche hineinſingen. Welche Mittel das Pabſt- und Prieſterthum ergreifen mochte, dem immer weiter um ſich greifenden Werke der Reformation Einhalt zu thun; welche Grauſamkeiten ihre Anhänger, namentlich aus den unteren Kreiſen des eigentlichen Volkes, von jener Seite her hie und da erdulden ſollten; ob Bannflüche von dem heiligen Stuhle erſchallten; ob Sorbonne oder Inquiſition Luther ſammt ſeinen Anhängern verdammte, und nicht wenige von letzteren ſogar einmal zum öffentlichen Schrecknis hinrichten ließ: einmal angeſtimmt in heiliger Verſammlung des Volks das Lied „Ein' feſte Burg iſt unſer Gott" oder welches dem ähnliche, und Muth und Kraft war wieder erwacht in hochauflodernder Flamme, zu trotzen jeder menſchlichen Gewalt allein für das Reich der Freiheit und des Lichts.

§. 91.

Fortſetzung.

So unleugbar indeſſen dieſe Gründung des deutſchen Choralgeſanges vornehmlich nur durch das Werk der Reformation und ſeine nächſten Zwecke hervorgerufen oder veranlaßt ſeyn mochte, ward ſie alsbald doch auch für die Tonkunſt ſelbſt, als ſolche an und für ſich, und deren Fortbildung von hoher und ſehr weſentlicher Bedeutung. Zwar hatte Luther, ſammt ſeinen muſikaliſchen Freunden, zu welchen die gelehrteſten Tonſetzer des damaligen Deutſchlands gehörten, wie ein Walther, Senfl, Agricola und Rupff, alle jene Choräle nur in den bisher üblich gewordenen und von Glarean ſyſtematiſch feſtgeſtellten zwölf ſogenannten Kirchentonarten geſetzt; allein in Folge ſeines überall ſich frei und ungebunden äußernden Sinnes, gleichwohl da-

mit zuerſt auch die ſchweren Feſſeln einer ſteifen Canonik geſprengt, welche — wie erkannt — von den Niederlanden herüber gekommen jetzt meiſtentheils noch die herrſchende Tonweiſe aller Länder ausmachte, und lediglich nach herzergreifendem, auf Geiſt und Gemüth zugleich wirkendem Ausdrucke ſtrebend mit dieſen Chorälen einen äſthetiſchen — wenn auch nur erſt Schimmer und noch nicht vollen Glanz über die Kunſt der Compoſition ausgegoſſen, der, wie mächtig er auf die Kirche einwirkte, ſo ſpäter, zu allerwärmender Sonne ſich geſtaltend, auch auf das große, weite, geſammte Reich der Tonkunſt übergehen mußte, und ſo jedenfalls den deutſchen Choral zu einem frommen, edlen Vermittler erhob zwiſchen der Muſik der Kirche, wo ſolche bisher allein nur als eigentliche Kunſt und Muſik gelten ſollte, und der des Volkes, welcher verachtungsvoll die canoniſche Gelehrſamkeit nur zuzuwerfen pflegte, was unwürdig ihrer wie Broſamen von dem geheiligten Tiſche ihrer muſikaliſchen Weiſe gefallen.

Wiederholt ſchon hat man gewagt, Luther zum Vorwurf zu machen, daß er die Meſſe abgeſchafft und dadurch der Muſik geſchadet habe; indeß beruht dies auf einem erweisbaren Irrthum*). Luther ſchaffte die Meſſe nicht eigentlich ab, ſondern änderte dieſelbe, wie den ganzen Ritus und die geſammte Liturgie, nur in ſo weit, als ihm dies zur Erreichung ſeines Zwecks, der vornehmlich in einer größeren Angemeſſenheit des öffentlichen Gottesdienſtes zu den geiſtigen wie religiöſen Bedürfniſſen des Volks als ſolches beſtand, nothwendig erſchien, und als es durch den übrigen Inhalt ſeiner Lehre unabweislich geboten war; und da er auch in dem muſikaliſchen Theile der Meſſe, ſo wie dieſe bis dahin eingerichtet zu ſeyn pflegte, durchaus kein Element aufzufinden vermochte, das zur gemüthlichen Erbauung und erhebendern Seelenſtimmung des Volks irgend etwas Weſentliches hätte beitragen können, für das Volk insbeſondere doch aber, und nicht für die Paar Hundert muſikgelehrte Cantoren, Sänger ꝛc. ꝛc. blos, ihm die „heilige Muſica“ vornehmlich geſchaffen zu ſeyn ſchien, dieſe Muſica, „die ihm eine der ſchönſten und herrlichſten Gaben Gottes war, welcher der Satan freilich zwar ſehr feind ſeyn müſſe, da man ſehr viele Anfechtungen und böſe Gedanken damit zu vertreiben vermöge,“ ſo legte er ſeine, wie zweckthunlich, ſo zweckgemäß verbeſſernde, ſeine reformirende Hand auch an dieſen „ſtorrigen“ Theil.

---

*) Die Verbannung der Meſſe aus der ſog. evangeliſchen Kirche iſt weit jünger, wie man unter andern auch aus meinem „Univerſallexikon der Tonkunſt,“ Art. Liturgie erſehen kann.

Er hatte dazu früher ſchon die beiden churfürſtlichen Capellmeiſter, den ſchon genannten Conrad Rupff und Walther, zu ſich nach Wittenberg kommen laſſen, und mit denſelben reiflich ſich über den Zuſtand und die mögliche Verbeſſerung des Kirchengeſangs, namentlich aber über das Weſen der acht ſogenannten Kirchentöne berathſchlagt. Nach ſorgfältiger Erwägung ihrer Anſichten theilte er der Epiſtel, welche nebſt dem Evangelium von den Geiſtlichen abgeſungen wurde, den achten, und dem Evangelium den ſechſten Ton zu, d. h. für die Melodie der Epiſtel wählte er die achte und für die des Evangeliums die ſechſte jener acht Gregorianiſchen Kirchentonarten oder vielmehr Tonleitern, und mit den merkenswerthen Worten zwar: „Chriſtus iſt ein freundlicher Herr, und ſeine Reden ſind lieblich, darum wollen wir **sextum tonum** zum Evangelium nehmen, und weil St. Paulus ein ernſter Apoſtel iſt, wollen wir **octavum tonum** zur Epiſtel ordnen," welche Worte einen unwiderſprechlichen Beweis liefern, welchen hellen Blick Luther vor allen ſeinen Zeitgenoſſen ſchon in das eigentliche Weſen der Tonkunſt gethan hatte, und wie er ſelbſt unter den verſchiedenen Tonarten auch ſchon einer jeden einen eigenthümlichen pſychiſchen Charakter beilegte. Nach jener Beſtimmung ſchrieb er dann eigenhändig die Noten über die Epiſteln, Evangelien und Einſetzungsworte, ſang ſie den beiden Capellmeiſtern vor, und behielt nun dieſe ſo lange in Wittenberg, bis er, mit ihrer Hülfe, die Berichtigung und Vereinigung des deutſchen Kirchengeſangs durchaus vollbracht hatte, ſo daß ſie, vor ihrer Abreiſe noch, nicht allein die erſte deutſche Meſſe in der Pfarrkirche zu Wittenberg mit anhören, ſondern auch eine Abſchrift vom Ganzen mit nach Torgau zur weiteren Verbreitung der Sache nehmen konnten, welcher dieſe dann ſchnell auch durch den außerordentlichen Beifall, den der deutſche Geſang überall fand, theilhaftig wurde.

§. 92.

Fortſetzung.

Um auf jede mögliche Weiſe aber dem Volke die „edle Muſica" zugänglich zu machen und dadurch ein (im wahren Sinne des Worts) „herzinniges" Band zu gewinnen zwiſchen Kirche und öffentlichem Leben, das jene zu dieſem und dieſes zu jener näher zu bringen im Stande ſeyn möchte, ging Luther, nach vollbrachter Meß-Umgeſtaltung, welche nothwendig zu einem deutlicheren Verſtändniß und ſomit wirkſameren Genuß derſelben auf Seiten der Gemeinden beitragen mußte, nun auch aus der Kirche hinaus in das öffentliche Leben ſelbſt, und ſorgte für Verbeſſerung des Geſangs der öffentlichen Sängerchöre, welche ſich vor

ſeiner Zeit ſchon in mehreren Städten dadurch gebildet hatten, daß Knaben und junge Männer, welche zum geiſtlichen Stande beſtimmt waren und ihre Vorbildung auf den lateiniſchen Schulen erhalten ſollten, unter Leitung eines Cantors oder ſogenannten Präfecten zuſammentraten, und, um die Mittel zum Unterhalt auf jenen Schulen zu gewinnen, für Geld mehrſtimmige Muſikſtücke, als Motetten u. dgl., auf den Straßen abſangen. Bisher waren dieſe Muſikſtücke meiſtens contrapunktiſche Sätze über irgend einem lateiniſchen Text geweſen, und ſolche nur ſparſam oder gar nicht verſtehend hatten die reicheren Bewohner der Städte eine Gabe dafür, mehr nur als vornehmes Almoſen angeſehen, denn auf den Geſang ſelbſt ſonderlich geachtet, was (bemerkt) auf deſſen ſorgſame Pflege dann auch nicht wieder ſehr förderlich zurückwirken konnte. Luther dagegen wollte, daß deutſche, und zwar meiſt mit Religion in Verbindung ſtehende Lieder und derartige Geſänge auch auf den Straßen, mitten unter dem Volke, gehört würden, und componirte zu dem Ende entweder ſelbſt oder beſorgte von Anderen dahinſchlagende Tonſtücke für jene Chöre. Kaum auch war der Anfang damit gemacht worden, als ſich eine ungleich größere Theilnahme für dieſe Geſangsanſtalten kund gab, was ihre Einnahmen um Vieles vermehren und dadurch der weiteſt verbreiteten Nachahmung der Lutheriſchen Anordnungen die kräftigſten Hebel unterſetzen mußte. Mag es ſeyn, daß Luther bei allen dieſen, und, von ſolchem Geſichtspunkte aus betrachtet, überaus klug berechnet erſcheinenden Unternehmungen zunächſt und vornehmlich nur die Privatabſicht im Auge hatte, auf die Gemüther des Volks, auf welche Nichts mehr und tiefer einwirken konnte, als ein allgemeln und in jeder Rückſicht verſtändiger Geſang, für das ungleich größere Werk der Reformation zu ſtimmen, deſſen rationellen Werth zu begreifen er in der nicht minder allgemeiner gewordenen höheren Intelligenz die nöthige Bürgſchaft zur Genüge fand, — mag dies auch ſeyn, und mag ſelbſt der Inhalt jener Texte, welche zu ſeinen neuen Liederweiſen zu wählen er für gut fand, als Zeuge dafür angerufen werden können, ſo gingen doch auch für die Tonkunſt als ſolche, für die Muſik an und für ſich, nicht minder nie genug zu ſchätzende Vortheile daraus hervor: als ein unveräußerliches Eigenthum der Menſchheit in den edelſten Formen geſtaltete dieſelbe ſich dadurch immer mehr und mehr, und ſelbſt ihre beſten Pfleger und Jünger hervorrufend aus den Reihen konnte ſie, in ſolcher allgemeinſten Theilnahme, auch ihrem eigentlichſten Zielpunkte als Kunſt der Seele auch nicht lange mehr weit entrückt bleiben. So darf man wohl ſagen, daß in der Lutheriſchen Reformation auch auf deutſchem Boden die Tonkunſt zunächſt die Vorbereitung erhielt zu der klaſſiſchen Geſtaltung, in welcher bald nachdem ſie ihre Werke einer nie

erkaltenden Bewunderung vorzulegen berufen ſeyn ſollte. Doch davon ein Weiteres nachher; zuvor noch einige flüchtige Blicke auf die ferneren Schickſale der Muſik zu den Zeiten der Reformation und ihrer Wechſelwirkung mit dieſer.

§. 93.

Fortſetzung.

Wie Luther demnach unſere Kunſt einen weſentlichen Antheil nehmen ließ an ſeinem großen Werke der Reformation und keineswegs, was mehrere ſeiner Gegner, denen die Aeußerlichkeiten im Cultus von nur gar zu hoher Bedeutung ſcheinen mochten, ihm zum Oeftern zum Vorwurf zu machen pflegten, (wie er ſelbſt ſich ausdrückte) „der Meinung war, daß durchs Evangelium alle Künſte ſollten zu Boden geſchlagen werden und vergehen, vielmehr alle Künſte, aber inſonderlich Muſica, gern ſehen wollte im Dienſte deſſen, der ſie geſchaffen,“ ſo war dieſe, die Reformation ſelbſt, auch wieder nicht ohne den lebendigſten Einfluß und die fördernſte Rückwirkung auf jene, und je ruhiger, beſonders während der Abweſenheit des Kaiſers in Spanien, dieſelbe namentlich in Sachſen und Deutſchland fortſchritt, einen deſto höheren Aufſchwung auch nahm in bezeichneter ächt künſtleriſcher Richtung eben daſelbſt die Muſik. Zwar hätte man glauben ſollen, daß die Entzweiungen, an welchen es auch der neuen Kirche, und in dem Innerſten ihrer Seele ſogar, bald nicht fehlte, wie die mancherlei übrigen betrübenden Ereigniſſe, welche theils als unabweisliche Folgen damit verbunden waren, ſolchem Aufſchwunge anderer Seits wieder ſehr hemmend und erlahmend hätten in den Weg treten ſollen; allein eben als ein ſo außerordentlich mächtiges Hülfsmittel in Durchſetzung beſonders religiöſer und moraliſcher — überhaupt dergleichen Plane erkannt, die ihr Gebäude auf Geiſt und Gemüth des Menſchen zugleich aufzurichten haben, ward ſie, ſelbſt innerhalb der betrübendſten dieſer und dergleichen Vorgänge, nicht vergeſſen und als treue, heilige Mittlerin verehrt, gepflegt und geübt, und ſo mit ausdrücklicher Sorgfalt und Abſicht gleichſam jeder und irgend welcher ſtörenden Einwirkung entriſſen, der im anderen Falle und unter anderen eigenen Verhältniſſen ſie unverhinderlich hätte ausgeſetzt ſeyn müſſen.

Im Jahre 1524 entzweiete ſich bekanntlich Luther mit Carlſtadt und Zwingli wegen der Abendmahlsfeier, und es entſtanden zwei geſonderte evangeliſche Kirchen, von denen die jüngere gleichwohl die bereits geſammelten Lutheriſchen Lieder in ſich aufnahm, und nur mit Veränderung einiger dogmatiſcher Textſtellen nach ihrem Syſteme ſich

eben ſo daran erbaute und ſtärkte in ihrem Glauben denn die ältere eigentliche lutheriſche Kirche, oder nachahmend auch neue Geſänge ſchuf, unter welchen, wie z. B. „Wir glauben all' an einen Gott," wozu Valentin Hausmann die Melodie ſetzte, nicht wenige auch verſöhnender Tendenz waren. 1525 brach der Bauernaufruhr in Schwaben, Elſaß und Lothringen aus, der theils in dem Mißverſtändniß der Lehre von der evangeliſchen Freiheit, theils in mancherlei harten Bedrückungen ſeinen Grund hatte; aber wir wiſſen auch, daß der heilige Choralgeſang nicht ſelten den einzigen Feldmarſch ausmachte und unter ſeiner Weiſe der Muth und die Standhaftigkeit anwuchſen zum bewunderungswürdigſten Helden- und Märtyrerthum. Die Wiedertäufer bedrohten das Werk der Reformation in ſeinem Innern; doch die durch den Canzler Otto von Pack erregte Beſorgniß wegen eines geheimen Bündniſſes der katholiſchen Stände gegen die evangeliſchen hatte um 1518 auch ſchon einen engeren Zuſammentritt der letzteren veranlaßt, und die Reformation verbreitete durch ſolches gemeinſames kräftiges Wirken ſich ſchnell in Chur-Sachſen, Heſſen, Würtemberg, Zweibrücken, Magdeburg, Lüneburg, Nürnberg, Straßburg, Frankfurt, Nordhauſen, Bremen, Braunſchweig, Oſtfriesland, Holſtein, von 1525 an auch in Preußen, in Schweden (durch Guſtav Waſa), in Dänemark (durch Chriſtian II.), ja in Frankreich, in den Niederlanden, in Ungarn, ſeit 1530 in Siebenbürgen, in Polen und England. Selbſt in Spanien und Italien erſtanden große reformirte Gemeinden, welche den ärgſten Grauſamkeiten zu trotzen ſtark genug ſich fühlten. Wie ſolchergeſtalt aber das Werk der Reformation ſelbſt ſeine Fahnen im vierten Decennium des ſechszehnten Jahrhunderts bereits ausgeſteckt hatte in ziemlich allen gebildeten Ländern Europa's, eben ſo hatte und in gleichem Maaße auch der, zu einem integrirenden Theile deſſelben erhobene, deutſche Choralgeſang mit der nöthigen ſprachlichen Textüberſetzung ſich damals ausgebreitet über die geſammte chriſtlich-muſikaliſche Welt, und indem die erleuchtetſten wie fruchtbarſten Talente der Zeit Theil an ſeiner Schöpfung nahmen, wie ein Georg Rhaw, Balthaſar Reſinarius, Lupus Hellingk, M. Agricola, Senfl, Thomas Stolzer, Arnold de Bruck, Steph. Mahu, Virg. Hauck, Bened. Dux, Sixt. Dietrich, Joh. Weinmann, Wolfg. Heintz, G. Vogelhüber, Georg Förſter, Joh. Stahl, Walther, Laz. Spengler, P. Speratus, Joh. Chyomuſus (eigentlich Schneeſing), Mich. Weiß, Luthers treueſter Gehülfe Melanchthon, Andr. Keophius, N. Decius, Joh. Polyander (auch Gramann genannt), Ehrh. Hegewald, Nic. Hermann, Erasm. Alber, N. Boye, Joh.

Spangenberg, der Meiſterſänger Hans Sachs, Nic. Selneccer, Ant. Scandelli, der ſchwediſche König Erich IV., P. Eber, u. A.*), deren Werke und Leiſtungen meiſt in ſogenannten Geſangbüchern erſchienen, welche ſich vielfach und ſchnell vermehrten, ward durch ſeine ganze, nach Innen wie nach Außen ſo zu ſagen, contrapunktiſch-äſthetiſche Natur auch ein Lichtganz, eine Weihe über die geſammte neue europäiſch-abendländiſche Muſik ausgebreitet und ausgegoſſen, welche bei der wunderbar verſchmelzenden Vermittlung, die durch eben dieſen Geſang auch zunächſt bewirkt wurde zwiſchen Menſchheit und Kunſt, zwiſchen Volk und Muſik im ganzen Sinne des Worts, dieſe ohnmöglich auch noch lange belaſſen konnte in den Feſſeln einer bisher allein vorwaltenden ſtreng contrapunktiſchen Geſtalt, und einen Tag ihr bereiten mußte, an welchem aus kaſtiſcher Gefangenſchaft ſie gleichſam erſtehen werde zu wahrhaft menſchlicher Freiheit, aus dem unduldſamen Feuer ſtrenger Wiſſenſchaft zu einer mehr und wahrhaft freien und ſchönen Kunſt.

Nach der durch den Schmalkaldiſchen Bund beſonders hervorgerufenen Tridentiner Synode zwar (1546), deren Beſchlüſſe von den Evangeliſchen ſchon auf dem Reichstage zu Regensburg gänzlich und hartnäckig verworfen wurden, und vor deren zweiter Eröffnung ſchon Luther geſtorben war (am 18. Februar 1546), erklärte der deutſche Kaiſer, der mittlerweile ſeine übrigen Kriegshändel glücklich vollendet hatte, und nun des Beiſtands der übrigen Fürſten nicht mehr zu bedürfen meinte, daher auch auf jenem Concilium ſeine früheren, ſo heftigen Forderungen nach einer durchgreifenden Reform der katholiſchen Kirche mehr und mehr nachgebend fallen ließ, die evangeliſchen Fürſten und Stände in die Reichsacht, und ließ ein Heer gegen ſie anrücken; doch ſo viele gefährliche Schläge daſſelbe ihnen Anfangs auch beibrachte, es ſollten immer nur vorübergehende Wunden ſeyn, an denen, wie in ſchmerzenvoller Prüfung, ſie bluteten, und Churfürſt Moritz von Sachſen, geleitet von der Ueberzeugung, daß der Kaiſer mit den evangeliſchen Ständen zugleich auch die katholiſchen und den Pabſt zu demüthigen gedenke, ſo wie beſorgt um die deutſche Freiheit, wußte 1552 ſchon Mittel zu finden, mittelſt welcher er in offenem Kriege den Kaiſer zu Paſſau zwang, die freie Religionsübung der Pro-

*) Nähere Nachrichten über alle dieſe Männer und ihre Leiſtungen findet man außer meinem „Univerſallexikon der Tonkunſt" und ſeinen biographiſchen Vorgängern auch in den Choralbüchern von J. Ch. Kühnau, G. P. Weimar (welches Gebhard herausgab), A. W. Bach, Umbreit und Schneider, und in Mucks „biographiſchen Notizen über Componiſten der Choralmelodien" ꝛc. ꝛc., in Rambachs den Kirchengeſang betreffenden Schriften, Hofmanns Geſchichte des Kirchengeſangs ꝛc. ꝛc.

teſtanten anzuerkennen, und wie ſolche unter völliger Unabhängigkeit von dem Pabſte gewonnen war, verbreiteten ſich in ungleich größerer und inhaltsreicherer Zahl auch die Geſangbücher des deutſchen Chorals und überhaupt deutſchen religiöſen Volksliedes mit allen ſeinen Schönheiten und unnennbar künſtleriſch großen Folgen immer mehr und mehr in ungeſtörtem Frieden bis auf den heutigen Tag, vor deren weiteren Schilderung wir indeß auch noch einmal zu einer andern conformen Neuerung zurückkehren wollen, welche nur ein wenig ſpäter denn der deutſche Choral, und auf einem andern Boden und unter einem andern Volke zwar, entſtand und mit dieſem in gegenſeitiger Wirkung dann gleichſam die nächſtfolgende eigentlich claſſiſch-muſikaliſche Kunſtperiode vorbereiten half.

§. 94.

Erfindung des Madrigals und der mehrſtimmigen Canzone.

Es war dies vornehmlichſt das ſogenannte Madrigal und die mehrſtimmige Canzone (oder wie ich ſie ſchon nannte) die ***Canzone villanescha.***

In der Natur der Dinge und Umſtände lag es, daß der deutſche Choral in Italien ungleich weniger denn in vielleicht jedem andern und namentlich nördlicheren Lande Europas bekannt und einheimiſch werden konnte. Hatten ſich hie und da in Italien auch einige kräftige lutheriſche Gemeinden gebildet, und mochte das Verlangen nach einer zeitgemäßen Kirchenreform ſich dort eben ſo laut, beharrlich und feſt auch ausſprechen denn anderswo und vorzüglich in Deutſchland, ſo mußte unmittelbar um den Römiſchen Stuhl herum, kurz in der nächſten Heimath der Römiſchen Kirchenherrſchaft, dieſe vor Allen doch wohl ihr altes Uebergewicht, ihre alte Gewalt zu behaupten wiſſen, und konnte dort das Werk der Reformation niemals eine ſolche dauernde und feſte Wurzel ſchlagen denn in entfernteren Gegenden, in Ländern, wo nicht unmittelbar der Gegenſatz ſeine Kräfte zu entfalten vermochte. Italien blieb mehr als jeder andere Volkstheil des europäiſchen Occidents dem heiligen Stuhle und ſeiner katholiſchen Lehre getreu, widerſtand muthig und mit Beharrlichkeit allen Anregungen, welche ſympathetiſch vielleicht zu jenen ultramontaniſchen Bewegungen unter Luthers Scepter hinüberrufen mochten, und wie hätte da der deutſche Choral, dieſes Kind der Reformation und nachmals einer ihrer kräftigſten Mitkämpfer, auf eine allgemeinere Theilnahme und verbreitetere Aufnahme rechnen dürfen? — Indeſſen ward er für ſeinen Antheil als Gegenſtand des öffentlichen Cultus auch ſtets mehr und mehr zurückgewieſen, ſo blieb er als wirkſames und für jene Zeiten merkwür-

diges Kunſterzeugniß doch den Italienern eben ſo wenig fremd, als irgend einem andern außerdeutſchen Volke, und mit der Ueberzeugung von ſeinem wunderbaren Effekte, ſeinem mächtigen Einfluſſe auf eine allgemeinere Kunſt-Geſchmacks-Bildung, wie der außerordentlichen Liebhaberei für edlere Muſik, welche dadurch bei dem Volke im Ganzen augenſcheinlich angeregt ward, entſtand nothwendig auch bei den Italienern das Verlangen nach einer ähnlichen Compoſitionsweiſe, und um ſo mehr, als mit Abſtreifung des erſten Glanzes der Neuheit auch das zudem nur relativ ſich äußernde Wohlgefallen an den im künſtlichſten Contrapunkte erbauten Meſſen, Motetten und dergleichen Tonwerken ſchon abzunehmen anfing. Am lauteſten mußte dies Verlangen wohl in den Deutſchland zunächſt liegenden Provinzen ſich ausſprechen, und einem Geiſte, wie dem Willaerts, unmöglich entgehend, war ſolchem, der ſchon ſo Manches zur annehmlicheren Geſtaltung der Tonſätze gethan hatte, denn auch vornehmlich wohl nur möglich, es zu befriedigen. Was war der deutſche Choral? — was er noch ſeyn möchte: ein Volksgeſang, der die Religion zu ſeinem Inhalte hat; ſeinem Texte nach ein kurzes Gedicht, das in lyriſcher Weiſe ſich über Gegenſtände der Religion und Moral ausſpricht, und dieſen Charakter dann auch auf ſeine Geſangsweiſe übergetragen wiſſen will: wohl nur eine Metamorphoſe des Textinhalts war nöthig, um dem ſtreng katholiſchen Italiener, ohne Anſtoß für ſeinen Glauben, auch das von Seiten der Kunſt zu geben, wornach er ſo ſehnlichſt verlangte, und um welches er bereits mehrere Decennien hindurch ſeinem deutſchen Nachbar zu beneiden nicht anſtand. Nahmen daher, um das Jahr 1540 ohngefähr, Willaert und einige ſeiner Zöglinge kurze Gedichte zur Hand, die den unſchuldigen Gegenſtand der Liebe oder Scenen des Landlebens mehr oder weniger lyriſch behandelten, und ſetzten ſie auf eine ähnlich frei contrapunktiſche Weiſe, wie der deutſche Choral, in Muſik, wobei um der verſchiedenen Charakteren willen unerläßlich dann auch ein angemeſſener Ausdruck in den Melodien erzielt werden mußte, und — die Sache, das Tonſtück war da, das alsbald Madrigal getauft werden ſollte, und, gleich dem deutſchen Chorale bei ſeinen Meiſtern, ſo auch den italieniſchen Componiſten zuerſt — wie aber Gelegenheit gab, ſo auch die Pflicht auferlegte, ſich zugleich der Erfindung von Motiven eines dem Sinne der Verſe angemeſſenen Ausdruckes zu befleißigen, woran bei der bisherigen Compoſition von Meſſen, Lamentationen ꝛc. nicht gedacht worden war, aber, ebenfalls gleich dem deutſchen Chorale in ſeinem Vaterlande, ſo auch in Italien, gleichſam der Vermittler wurde zwiſchen der bisherigen Kunſt der Kirche und der Kunſt des Volkes, bei welch' letzterem dann die Vorliebe für das Madrigal, nach der gränzenloſen Menge

zu urtheilen, in welcher wir es alsbald aus den Notenpreſſen aller Gegenden Italiens und der Niederlande hervorgehen ſehen, auch eine noch ungleich größere geweſen ſeyn muß, als ſolche für den Choral in Deutſchland ſich zur Zeit je nur noch ausſprechen durfte. Nicht einſtimmig indeß, alſo auch nicht eigentlich für den Volksgeſang, ſondern drei=, vier= und fünfſtimmig wurden die Madrigale meiſtens geſetzt (ſeltener noch mehrſtimmig), aber für die Kunſt insbeſondere erſtand daraus dann auch der noch ungleich höhere Gewinn, daß das Madrigal noch mehr denn der deutſche Choral nicht blos auf die Verfeinerung des Geſchmacks eines kunſtliebenden Publikums, ſondern nicht weniger auch auf den der Tonſetzer ſelbſt einzuwirken vermochte. Man kann ſagen, daß, wie in Deutſchland, künſtleriſcher Seits betrachtet, der Choralgeſang zuerſt das Volk heraufzog zu dem Begriffe einer höheren Kunſtleiſtung und für deren Ausdruck empfänglich machte, ſo das Madrigal in Italien die Tonſetzer zwang, herauszutreten aus ihren contrapunktiſchen Laboratorien und an der Hand der eigentlichen und wahren Kunſt ſich hinzuneigen zu dem Volke, in deſſen Herzen dieſe ihre heiligſte Wohnſtätte aufſchlägt. Mehr darüber ſpäter.

§. 95.

Fortſetzung.

Indeſſen ſchien das Volk, als ſolches, doch auch einer größeren Befriedigung ſeines Verlangens noch bedürftig, und es entſtanden zu dem Ende, kurz nach Einführung des Madrigals, jene Canzonen oder Lieder, deren äußere muſikaliſche Weſenheit ich früher ſchon beſchrieben habe, und an denen die frühere mehr wiſſenſchaftliche Compoſitionskunſt nur ſo vielen Antheil noch behauptete, als ſie ebenfalls meiſt mehrſtimmig, und nicht, wie jener deutſche religiöſe Volksgeſang, den zuerſt nur das Talent und die Begeiſterung in ihrem vollen Erguſſe für das Herz und das innerſte Seelenleben ins Daſeyn gerufen hatten, auch einſtimmig geſetzt und uniſoniſch vorgetragen wurden *).

So hatte denn in Deutſchland ſowohl als auch in Italien, und damit — da in dieſen beiden Ländern vornehmlichſt nur noch die neue Kunſt ein fruchtbares und ergiebiges Feld der Cultur gefunden und ſich

---

*) Der übrigen Tonſtücke, welche dem Madrigale ihr erſtes Entſtehen zu gleicher Zeit verdankten, auch in einem gleichen Style componirt waren, als Ricercari, Toccate oder Fantasie, und welche, auch wohl für Inſtrumente und Orgel geſetzt, die vornehmliche Tendenz der Geſchmacksbildung des Volks mit dieſen Canzonen theilen mochten, habe ich ſchon früher (§. 81 ff.) ſo weit als hier nöthig gedacht.

eröffnet hatte — ſofort in dem geſammten europäiſchen Occident die Muſik den erſten Durchbruch vollendet, den ſie machen ſollte zuvor durch ein ungeheures Bollwerk wiſſenſchaftlicher Speculationen, um dann, und in dieſem Kampfe gekräftigt und in ſich ſelbſt verſtärkt, auch mit deſto begeiſtertem Aufſchwunge ſich zu erheben in jene Sphären, wo der wahrhaft ſchönen Kunſt eigentlichſte Früchte erblühen, indem, mit der nach kunſtwiſſenſchaftlichen Geſetzen geordneten Form auch die Annehmlichkeit jetzt gepaart, was dem Acker der Muſik entkeimte nicht mehr für den ſogenannten Kunſtverſtand blos, ſondern auch für das menſchliche Gemüth erwachſen ſollte, nun auch die höhere geiſtige Kraft ſich in dieſe Form ſowohl einzudrängen als ihre Weihe darüber auszugießen vermochte und ſo die Werke der Muſik zu erheben zu dem, was ſie nach ihrem ewigen Rathſchluſſe ſeyn ſollen, zu Werken geoffenbarter Kunſt, zu lebendigen Ausdrücken eines tiefgeiſtigen Innern in naturgeſetzlich geordneten Tönen.

§. 96.

Innigere Verknüpfung des äſthetiſchen Prinzips mit der contrapunktiſchen Form.

Ueberſchauen wir nämlich die ſämmtlichen Ergebniſſe der bis dahin abgeſchloſſenen, beiläufig einen Zeitraum von circa ſechs Decennien umfaſſenden Periode im Ganzen noch einmal, ſo finden wir, daß in eigentlich technischer Beziehung zwar die Muſik während derſelben keine beſondere Reform zu erfahren hatte, doch die Tonſetzer ſelbſt dagegen eine ungemeine Gewandtheit ſchon zu gewinnen anfingen, und mit einer Sicherheit, ja theilweiſe auch ſchon mit einer Grazie ſich zu bewegen lernten, wie ſie vordem auch von dem größten Meiſter noch nicht zu rühmen geweſen war, und wie ſie der Kunſt als ſolcher Vortheile nothwendig gewähren mußte, welche auch durch die reichſte techniſche Erweiterung nicht aufgewogen ſeyn würden, ja dieſer Seits noch eine bedeutende Vereinfachung vorausſetzten. Legen wir Werke, wie wir ſie noch beſitzen, aus der gegenwärtigen und letztvergangenen Zeitperiode, aus der erſten Hälfte und Mitte des ſechszehnten und aus dem fünfzehnten Jahrhunderte neben einander, welch' bedeutender Unterſchied und wie immer größer ſcheint derſelbe zu werden, je weiter ſich das Alter der Compoſitionen von einander entfernt, je weiter wir dem Schluſſe der gegenwärtigen Periode mit Hinblick auf deren Anfang uns mit unſerer Betrachtung nähern! — Die Werke Ockenheims und Josquins z. B. — ſie ſtrotzen von aufs ſublimſte berechneten contrapunktiſchen Künſteleien und es ſchwindelt uns, wenn wir bedenken, daß nur ein Uebertreffen derſelben noch hätte zum Ruhme eines ausgezeichne-

ten Tonſetzers führen können; eine Artificioſität, die ſchwerlich eine noch höhere Stufe zu erreichen vermag! — Dagegen hier bei Willaert und ſeinen nächſten Nachfolgern — — die übermäßigen Künſteleien, die Canons und übrigen contrapunktiſchen Räthſel -- ſie ſchwinden allmählig und werden an Zahl nach und nach immer geringer und geringer, ja ſo gering, daß ſie mit Eintritt des deutſchen Chorals und ſeines Stiefkindes, des Madrigals, faſt ganz aus der Mode zu kommen drohen; ſelbſt ein großer Theil der Subtilitäten der alten gar weitſchweifigen Menſural-Theorie erſcheint allmählig als unnothwendig beſeitigt; die Ligaturen — mit Ausnahme weniger ſind ſie nicht mehr, und immer leichter und leichter wird ſchon dem Muſiker von heute das Leſen und Produciren dieſer Schrift und ihrer Tonſätze. Doch was dort nirgends zu finden oder zum mindeſten ſehr ſorgfältig geſucht ſeyn will, tritt dagegen uns hier immer freundlicher und in größerer Fülle entgegen; was ahnungsvoll dem Seelenauge der älteren Meiſter hie und da wohl vorſchweben mochte, — aus dem Leben der Völker ſelbſt geboren wird es hier immer mehr und mehr ſchon verwirklicht. Wir vermögen leichter zu leſen und zu produciren ſchon dieſe Werke — ſagte ich — weil ſie den Verſtand, den Geiſt ſchon nicht mehr allein zu beſchäftigen anfangen, ſondern die Seele, das reine Gefühl, das minder der Schärfung und Ausbildung bedürftige und ſtets in ſich ſelbſt vollkommene, auch ſchon Theil nimmt an ihrem Genuß. Iſt alles überkünſtliche contrapunktiſche Gewand auch noch nicht abgeſtreift von den muſikaliſchen Formen, ſo hat ſich doch immer tiefer auch ſchon ein äſthetiſches Princip mit in daſſelbe gehüllt, und durch den Choral und das Madrigal ſcheinen zum mindeſten die Thore geöffnet zu der Vorhalle eines Tempels wahrhaft ſchöner Kunſt, in welchem die Muſik ſich nicht mehr hergeben mag zum bloßen Stoffe wiſſenſchaftlicher Speculation und formreicher Architektur, zum todten, kalten Präparat atomiſtiſcher Unterſuchungen, ſondern in welchem ſie Geiſt und Seele zugleich dienen will zum lebendigen Ausdrucke tief innerſter Regungen. Es fängt an, Wärme, Leben und Bewegung in den bisher erſtarrt daliegenden Körper zu treten. Das Geſtirn leuchtet heller ſchon durch die dunkle Nacht, und die Morgenröthe, welche uns den Tag verkünden ſoll, ſcheint von ſeligen Geiſtern umſpielt und belebt aufzugehen am fernen Horizont. An die Stelle des Schweren dringt ſich eine grazienvolle Leichtigkeit, welche indeß ſchwer wird durch die Seltenheit des Talents; was verwickelt und vielfach in einander verzweigt war, zu ſeinem Studium ein kaltes, todtes Gedächtniß wie weiland die moſaiſche Geſetzordnung erforderte, löst ſich auf in harmonivollere Einfachheit, welche klarer und deutlicher auch von dem menſchlichen Geiſte ſchneller und dann deſto feſterer begriffen und erfaßt wird. Wie Takt-

ſtriche dem menſchlichen Auge das Maaß der Zeiten immer deutlicher darzuſtellen anfangen, ſo erſchaut das innere Seelenauge auch immer beſtimmter die Schläge des Rhythmus und das Herz fühlt die ausdrucksvolle Sprache ſeines freien Accents. Minderer Zwang ſchon bei den Stimmenführungen, und haben wir die Grazie der Bewegung nur einmal erſt erſchaut im Leben, wir werden ſicher auch ſie zu erjagen und feſtzuhalten ſtreben zum ganzen und vollen Genuß ihres ſeligen Heils. Die kommende Zeit mag es lehren.

Fünftes Kapitel.

Das klaſſiſch-muſikaliſche Alterthum, oder vom erſten Beginne der italieniſchen Muſikherrſchaft und dem Untergange der großen niederländiſchen Epoche bis zur Erfindung der Oper.

Zeit: 1560 — 1600.

§. 97.

Kampf der Niederländer mit den Italienern. Paleſtrina und Orlandus de Laſſus ſammt ihren Zeitgenoſſen.

Schauen wir auf die Darſtellungen des vorigen Capitels überſichtlich zurück, ſo ſtellt ſich in muſikaliſch-genealogiſcher Beziehung zunächſt als ihr Hauptgegenſtand dar der höchſte Flor, welchen die Niederländer nach ihrer Auswanderung aus dem Vaterlande erreicht hatten, beſonders in Italien, wenn nach dem mehr oder weniger auch in Deutſchland und den übrigen europäiſchen Ländern, deren Bevölkerung mündig und reif genug war, einer höheren Civiliſation und künſtleriſchen Cultur Raum in ihren Kreiſen zu geben. Indeſſen mußte die ungleich höhere und leichtere Empfänglichkeit der Italiener für künſtleriſche Eindrücke und die, aus einem eben ſolchen lebhafteren Temperamente hervorgehende, leichter erregbare, reichere Fantaſie und Einbildungskraft derſelben ihnen doch auch hier, in Italien, bald und um ſo ſchneller und gewiſſer manche kräftige, ja ebenbürtige Nebenbuhler entgegenſtellen, als — wie wir geſehen haben — die einflußreichſten und geſchickteſten niederländiſchen Tonſetzer gerade in verſchiedenen Theilen des Landes, an deſſen Kopf und Fuß möchte man ſagen, öffentliche Muſikſchulen errichtet hatten, die natürlich und vornehmich nur von italieniſchen, von eingebornen jungen Kunſtzöglingen frequentirt wurden, unter denen unausbleiblich manch'

ſehr fruchtbares Talent ſich hervorthun mußte. Wirklich auch hatten z. B. die Zöglinge der von Willaert bekanntlich gegründeten und von deſſen vornehmſten Schülern, Zarlino und Rore, nachgehends fortgeſetzten Schule ſich mittlerweile in ziemlich allen größeren Städten Oberitaliens ſeßhaft gemacht und daſelbſt ihre Kunſt und Wiſſenſchaft nach allen Seiten hin und mit allen Kräften zu verbreiten geſucht, wie ein Andreas Gabrieli mit ſeinem hochgeehrten Neffen Giovanni Gabrieli, Baltaſar Donati, Gaſtoldi (zu Mailand), der Parmenſer Claudio Merulo, der Bologneſer Andrea Rota, Orazio Vecchio zu Modena, Pietro Ponzio zu Parma, Aleſſandro Striggio, Marco, Gagliano zu Florenz u. m. A. — Nicht anders verhielt es ſich mit der von Goudimel zu Rom und nachgehends von Paleſtrina und deſſen Freund und Jugendgenoſſen Giovanni Maria Nanini fortgeſetzten Schule, aus welcher, außer dieſen genannten beiden großen Meiſtern, ſpäter unter Anderen die berühmten Italiener Animuccia, Felice Anerio, Dragoni, Ruggiero Giovannelli, Bernardino Nanini, Ingegneri und Luca Marenzio hervorgingen, und mit deſto größerem Erfolge in den unteren Gegenden von Italien wirkſam auftreten konnten, als Neapel, was auch die Geſchichte wohl ſchon für Aufhebens von einem Neapolitaniſchen Madrigalen-Componiſten aus dem ſechszehnten Jahrhunderte, Namens Geſualdo Principe di Venoſa, gemacht haben mag, ſich damals doch noch durch keinerley Tonſetzer von größerem Rufe auszeichnete, da jener Mann eigentlich nur als Muſikdilettant betrachtet werden kann und auch erſt ganz ſpät, gegen Ende des genannten Jahrhunderts in einer erwähnenswerthen Weiſe bemerklich hervortrat.

Uebrigens behielten auch die Niederländer als diejenigen, welche die Kunſt zuerſt doch nach Italien überbracht und dort verbreitet hatten, in Folge einer natürlichen Anhänglichkeit an ein Gewohntes und Hergebrachtes, einer gewiſſermaßen heiligen Ehrfurcht vor dem Gründer einer vielgeſchätzten Stiftung, noch überall einen ſchweren, gewichtigen Stein im Brette, und es entſtand ſomit gleichſam ein Kampf um den muſikaliſchen Lorbeer unter zwei Partheien, einer italieniſchen und einer niederländiſchen, der ausgefochten werden ſollte vor dem Altare des Patriotismus und des beflügelten Talents unter Anführung zweier Männer, deren Namen die Geſchichte jener Tage unter den glänzenden Emblemen der Krone und des Scepters mit unauslöſchlichen Buchſtaben eingetragen hat auf die Tafeln ihres Buchs, nämlich Giovanni Pierluigi da Paleſtrina und Orlandus de Laſſus, und welcher Kampf um ſo heißer und hartnäckiger ſich geſtalten mußte, als es ſich

dabei nicht etwa blos handelte um Tendenzen und Syſteme oder blos um das Supremat auf der italiſchen Halbinſel, wo, höheren Mächten weichend, gleichwohl die Niederländer mit der Zeit ihre Fahne wie einer andern Generation ſo auch einer andern Nation hätten überlaſſen müſſen, ſondern in ziemlich vollem Sinne des Worts um die muſikaliſche Herrſchaft in dem geſammten cultivirten Europa, da ſelbſt Deutſchland, dieſes an Fleiß, Talent und ſonſtigen Mitteln Italien immer noch am nächſten ſtehende Land, nicht einmal, wie viel weniger ein Frankreich, England, Spanien oder irgend ein anderes Land, es wagen durfte, an einem Streite Theil zu nehmen, in welchem eine Niederlage zu erleiden ihren Kräften eben ſo gewiß erſcheinen mußte, als dieſe thatſächlich unter dem hiſtoriſchen Treiben nicht viel weniger als ganz und gar noch verſchwanden.

Es ward in der zweiten Hälfte des ſechszehnten Jahrhunderts in Deutſchland bereits viel componirt und gedruckt, und gleich früher treffen wir auch in dieſer Zeit manchen trefflichen, ausgezeichneten Meiſter hier, wie einen Jacob Gallus und Hans Leo von Haßler, welche beide am Kaiſerlichen Hofe angeſtellt waren, einen Hieronymus Prätorius zu Hamburg, einen Jacob Mayland, Gregor Aichinger, Zang, Schöndörfer u. A., allein die geſammten muſikaliſchen Kräfte des damaligen muſikaliſchen europäiſchen Occidents zuſammengefaßt, verſchwanden ſie unter der Maſſe von thätigen Talenten, welche Italien zu gleicher Zeit ſchon, mit den Niederlanden noch, in die Reihen zu ſtellen vermochte.

England hatte zwar einen Tallis mit ſeinem Schüler Bird, beide in ihrem Bereich ſehr hoch zu ſchätzende Meiſter, allein ſo viele andere Namen ſich um ſie herum auch noch ſammelten, es waren Namen ohne das Gewicht einer kräftigen Produktivität und eines glänzenden Talents.

Eben ſo und vielleicht noch ſchlimmer erging es Frankreich, das zudem eher einen Rückſchritt als Fortſchritt in der Kunſt gemacht hatte, und befand es ſich auch im Beſitz vielleicht einiger ausgezeichneter fruchtbarer Talente, ſo war es einerſeits zu eitel und egoiſtiſch, ſie dem Auslande auch nur zur Nutznießung zu überlaſſen, verſchloß mit undurchdringlichen Pforten ihnen ſeine Gränzen, und hatte es außerdem auch um des damaligen politiſchen Zuſtandes der Dinge willen ungleich weniger Verkehr mit den angränzenden oder benachbarten Ländern, denn Italien, als daß ſeine geiſtige Kraft, in welcher Beziehung auch, auf eine ausgedehntere und kräftigere Wirkſamkeit hätte rechnen können.

Demnach waren es blos die Italiener und Niederländer, welche

jenen Kampf, wie angeſtiftet und angefangen, ſo auch auszufechten hatten, und um der außerordentlichen Folgen willen, welche derſelbe für die ganze ſowohl gegenwärtige als noch mehr folgende Muſikgeſchichte haben ſollte und haben mußte, wird es nothwendig ſeyn, daß wir zuvor uns mit den beiden genannten Anführern der Partheien noch etwas näher bekannt machen.

§. 98.

Fortſetzung.

Giovanni Pierluigi da Paleſtrina, gewöhnlich auch nur ſchlechtweg Paleſtrina oder Präneſtinus genannt, ward in der Gegend von Rom in der kleinen Stadt Paleſtrina, dem ehemaligen Präneſte *), nach Baini's Angabe im Jahre 1524 geboren. Seine Eltern waren, den glaubwürdigſten Nachrichten zu Folge, wenig bemittelt. Die Muſik war damals eine nicht blos ſehr geſchätzte, ſondern auch für ſehr einträglich gehaltene Kunſt. Die verhältnißmäßig ſehr geringe Anzahl der Producenten, gegenüber von der der Conſumenten, bewirkte, daß Alle, welche ſich berufsmäßig mit Muſik beſchäftigten, und nur einigermaßen ſich darin hervorthaten, auch den glänzendſten materiellen Gewinn daraus zu ziehen vermochten. Und da unſer Pierluigi in früheſter Jugend ſchon viele Anlagen, Luſt und Liebe zur Muſik zeigte, ſo ſtanden auch die Eltern keinen Augenblick an, ihn dafür, ſo weit nur irgend die Mittel dazu ausreichten, erziehen zu laſſen. Das nahe Rom, wo eine öffentliche Muſikſchule ſogar war, und wo mancherlei fremde Muſiker, in und außerhalb der Päbſtlichen Capelle in höchſtem Anſehen ſtanden, mußte natürlich dazu die erſte und auch die beſte Gelegenheit bieten. Im Jahre 1540 war es, alſo wie er ſchon ein Alter von 16 Jahren erreicht hatte, als ihn ſeine Eltern dahin ſchickten. Burney und manche ſeiner leichtgläubigen, nicht ſelbſt forſchenden Nachſchreiber haben zwar ſchon bedenkliche Zweifel dagegen erheben wollen, daß Goudimel hier in Rom Pierluigi's Lehrer geweſen ſei, und wer nichts Gewiſſeres wußte, konnte nicht anders als zum mindeſten dazu ſchweigen; doch hat Baini nun endlich und unter urkundlichen Belegen zwar dargethan, daß wirklich unſer Held in jenes, zuletzt in Lyon anſäſſigen und als Hugenotte im Jahre 1572 enthaupteten Meiſters Schule ſeine erſten Kräfte ſammelte und zu jenem ewig denkwürdigen Kampfe, den er nachgehends ſiegend ausfechten ſollte, ſeine erſte Vorbereitung und Ausbildung erhielt. Ich lege ein doppeltes Gewicht auf dieſen Umſtand, weil er we-

*) Daher die obigen zwei Beinamen; der eigentliche Name war Pierluigi, der ſich im Deutſchen nur durch Peter Aloys wiedergeben läßt.

ſentlich zum klareren Verſtändniß der folgenden Sachlage beiträgt. Faſt eilf volle Jahre ſcheint Paleſtrina in Goudimels Schule zugebracht zu haben, denn erſt 1551 ward er an der von Pabſt Julius II geſtifteten und nach ihm benannten Capelle, bei der Vaticaniſchen Baſilica von St. Peter, und zunächſt zwar nur als magister puerorum (Lehrer der Chor- oder Singknaben), dann ſpäter aber als magister capellae (Inſtructor der ganzen Capelle) angeſtellt. Im Jahre 1554 gab er ſein erſtes Werk heraus, einen Band Meſſen; daſſelbe hatte das Glück, dem Pabſt Julius III zu gefallen, und dieſer nahm ihn ſofort im nächſten Jahre unter die Päpſtlichen Sänger auf, wornach er ſeine bisherige Capellmeiſterſtelle an St. Peter im Vatican aufgeben mußte. Leider aber ſtarb jener ſein Gönner bereits wenige Monate nachher, und deſſen Nachfolger, Pabſt Marcellus II, deſſen Gewogenheit er ſich früher ebenfalls ſchon in einem ſehr hohen Grade zu erwirken gewußt hatte, ſollte gar nur 21 Tage lang im Beſitz des heiligen Stuhles geweſen ſeyn, als der unerbittliche Tod ihn von hier hinwegrief, und nun Paul IV zur Regierung gelangte, der lauter Geiſtliche und demnach auch dem heiligen Cölibat treuergebene Sänger in ſeiner Capelle haben wollte, daher unter Anderen auch dem in ſeinen früheren Anſtellungen ſich verehelichten Paleſtrina mit einer ſpärlichen Penſion den Abſchied gab und ſo für dieſen eine kaum betretene Laufbahn auch auf das ſchnellſte endigte, welche erlangt zu haben jeder italieniſche Tonſetzer damals für das größte Glück zu erachten hatte. Für den Augenblick wenigſtens wäre Paleſtrina nebſt ſeiner Familie nach dieſem Vorfalle der Dürftigkeit Preis gegeben geweſen, hätte ſein Ruf nicht bereits eine bedeutende Höhe und Verbreitung erlangt gehabt und bewirkt, daß ihm die eben in Erledigung gekommene Capellmeiſterſtelle an St. Giovanni im Lateran angetragen wurde, die er ungeachtet ihrer geringen Dotation doch bereitwilligſt annahm, 1561 indeß mit der etwas einträglicheren gleichen Stelle an St. Maria Maggiore vertauſchte. Obſchon von den Werken Paleſtrina's hinſichtlich ihrer hiſtoriſchen Bedeutung erſt nachgehends ſpecieller die Rede ſeyn kann, muß ich doch gleich hier noch erwähnen, daß Paleſtrina während dieſer ganzen Zeit zwar mehrere, ſowohl größere als kleinere Compoſitionen vollendet, doch keine davon in den Druck gegeben hatte, und die erſte, welche durch dieſen ſich eine weitere Verbreitung verſchaffte, auch ſofort wieder das Glück hatte, die Aufmerkſamkeit des heiligen Vaters auf ſich zu ziehen. Es waren dies die Improperia, welche er urſprünglich für ſeine Kirche geſchrieben hatte und am Charfreitage 1560 auch zum erſtenmale darin aufführte. Sie erregten eine ſolche Senſation, daß Pabſt Pius IV ſich ſogleich eine Abſchrift davon geben ließ, und ihre Aufführung an jedem Charfreitage in der Päbſtlichen Capelle befahl, was

auch bis zum heutigen Tage auf's ſtrengſte gehalten wurde. *) In Folge dieſes überreichte demſelben Pabſte Paleſtrina im Jahre 1562 auch eine ſechsſtimmige Meſſe über das Guidoniſche ut re mi fa sol la, von welcher beſonders das Crucifixus dem Pabſte und den Cardinälen ſehr wohl gefiel. 1568 ward er aus beſonderer Gnade zum Compoſitor der Päbſtlichen Capelle ernannt, **) was ſein Einkommen bedeutend verbeſſerte. Als Animuccia, zeither Capellmeiſter an St. Peter im Vatican, im J. 1571 ſtarb, nahm er dieſelbe Stelle wieder ein, welche er früher (1555), um in die Päbſtliche Capelle zu kommen, mit ſo ſchweren Folgen verlaſſen hatte. Um eben dieſe Zeit half er ſeinem Freund Giovanni Maria Nanini auch jene berühmte Schule zu Rom gründen, aus der nachmals ſo viele ausgezeichnete und berühmte Tonſetzer hervorgehen ſollten, und die ſpäter von Bernardino Nanini, Neffen und Schüler jenes, fortgeſetzt wurde. Im Jahre 1594 endlich ſtarb er, ***) eine Menge Werke hinterlaſſend, welche zu großem Theile nach ſeinem Tode erſt gedruckt worden ſind, dann aber verſchiedene Auflagen erlebten, und jetzt beſonders im Archiv der Päbſtlichen Capelle zu Rom ſehr ſorgfältig aufbewahrt werden.

§. 99.

Fortſetzung.

Orlandus de Laſſus wurde zu Mons im Hennegau im Jahr 1520 geboren und war Anfangs Chorknabe an der St. Nicolaikirche daſelbſt. Als ſein Vater der Falſchmünzerei überwieſen und verurtheilt wurde, mit einer Reihe falſcher Münzen um den Hals dreimal um das Hochgericht zu gehen, veränderte er ſeinen urſprünglichen Namen Roland de Lattre in Orland de Laſſus, und verließ ſein Vaterland, um mit Ferdinand Gonzaga, einem Anhänger der Königlichen Parthei in Sicilien, nach Italien zu gehen. Ich bemerke ausdrücklich, daß ſich dieſe Nachrichten auf authentiſche Quellen und die glaubwürdigſten Documente gründen, und ſomit alle jene oft nacherzählten Fabeln von Entführungen u. dgl., durch welche Laſſus nach Italien gekommen ſeyn ſoll, eben nur Fabeln, und nicht bös gemeinte Dichtungen ſind. In ſeinem achtzehnten Jahre kam er mit Con=

*) Wer dieſe Improperia näher kennen lernen will, findet ſie in der 1772 von Burney zu London, wie nachmals in der von Kühnel zu Leipzig veranſtalteten Ausgabe der Charwochen=Muſik der Päbſtlichen Capelle zu Rom.

**) Nicht zum Capellmeiſter, wie es an andern Orten wohl heißt, denn dieſe Stelle mußte und muß jetzt noch jeder Zeit von einem wirklichen Geiſtlichen, von einem ordinirten Prälaten, bekleidet werden.

***) Auffallend! — mit ſeinem nachfolgenden Gegner und Kämpfer faſt gleichzeitig.

ſtantin Caſtrioto nach Neapel; blieb ohngefähr zwei Jahre daſelbſt; wurde dann in Rom beſonders von dem Erzbiſchofe von Florenz ſehr wohlwollend aufgenommen; erhielt 1541 die Capellmeiſterſtelle am Lateran, die er aber nur ſechs Monate lang verwaltete, weil er, um ſeine todtkranken Eltern noch einmal zu ſehen, hiernach ſchnellſtens in ſeine Heimath zurückwanderte. Doch weilte er auch daſelbſt nicht lange, da ſeine Eltern noch vor ſeiner Ankunft geſtorben waren, und ging mit dem Kunſtfreunde Ceſare Brabrantio erſt nach England, dann nach Frankreich. Einige Zeit ſpäter ließ er ſich in Antwerpen nieder. Sein außerordentliches Talent und ſein offener Charakter führten ihm daſelbſt viele warme Freunde zu; doch blieb er auch nur zwei Jahre und folgte 1557 dann einem Rufe an den Baieriſchen Hof, der mit dem beſonderen Auftrage von Herzog Albert V (dem Großmüthigen) an ihn ergangen war, noch mehr niederländiſche Tonkünſtler dahin mitzubringen. In München ſchwang er ſich ſchnell zu einem bedeutenden Anſehen empor, und von da an datirt ſich auch eigentlich ſeine hiſtoriſch merkwürdige künſtleriſche Wirkſamkeit. Die Stelle eines erſten Capellmeiſters in München erhielt er 1562, und wie Paleſtrina von den Italienern, ſo ward er von den Niederländern und deren Anhängern der „Fürſt der Tonkunſt" genannt. Seine Werke kamen faſt alle nach Italien. Der Kaiſer Maximilian erhob ihn für ſich und ſeine Nachkommen in den Reichsadelſtand; der Papſt Gregor XIII verlieh ihm den Ritterorden vom goldnen Sporn; und der König von Frankreich das Maltheſerkreuz. Man weiß ja, welche Wirkung ſeine weltbekannten ſieben Bußpſalmen auf den von der Reue über die ſchreckliche Bartholomäusnacht furchtbar gequälten und geängſtigten König gehabt haben ſollen (!?). Auch berief ihn Karl IX nach Paris, und er wollte im Jahre 1574 mit Erlaubniß ſeines bisherigen Herrn dahin gehen, erfuhr unterwegs aber ſchon den ſchnell erfolgten Tod jenes und kehrte daher ſchnellſtens nach München zurück, wo er zu Anfange des Jahres 1595 ſtarb, nicht weniger als 1572 heilige und 765 profane, alſo zuſammen 2337 Werke hinterlaſſend, von welchen nachgehends noch viele durch ſeine Söhne in den Druck gegeben wurden.

§. 100.

Sieg der Italiener, Untergang der niederländiſchen Epoche und Vollendung der am Schluſſe der vorhergehenden Zeitperiode ſchon begonnenen Reform der Muſik.

Das in Kürze die äußere Lebensgeſchichte jener beiden Helden einer in ſo vieler Beziehung ewig denkwürdig aus der Muſikgeſchichte hervorragenden Zeitepoche von kaum nahe an ein halbes Jahrhundert: gehen wir nun auch zur Betrachtung ihrer beſondern und hiſtoriſch geſtaltſamen

künſtleriſchen Wirkſamkeit über, zu welchem Zwecke es faſt nothwendig erſcheint, daß wir uns den Zuſtand der Muſik und den bedeutenden Umſchwung, welche dieſelbe Mitte des ſechszehnten Jahrhunderts bereits genommen, dergeſtalt noch einmal in's Gedächtniß wieder zurückrufen und vergegenwärtigen, wie ich denſelben am Schluſſe, in den letzteren Paragraphen des vorigen Capitels aufzufaſſen und darzuſtellen mich genöthigt ſah.

Wir wiſſen, welchen Grundſätzen Goudimel ſowohl als Componiſt wie als Lehrer ſeiner Kunſt folgte. Jene einfache Art des Contrapunkts, welche mit ihren gefühldurchdrungenen Melodien und Harmonien einen Vermittler gleichſam bildete zwiſchen Kunſt und Menſchheit, welche Herz umfaſſend der Muſik einen Aufſchwung verhieß, in dem allein ſie, zu ihrem letzten eigentlichen Endzweck zu gelangen, die Kraft erhalten mußte, — dieſe einfache Art zu componiren, wodurch ein Willaert, wie ſein Nachfolger Rore, ein Feſta, Morales u. A. ſo glänzende Siege errungen, die in dem deutſchen Chorale zuerſt ihren Urſprung genommen, und dann in dem italieniſchen Madrigal, in den Villotten und Maskeraden eine noch ungleich größere Ausdehnung gewonnen hatte, kannte und verſtand er nicht. Begreiflich blieb dieſelbe daher auch ſeinem Schüler Paleſtrina Anfangs ein Geheimniß, worin zugleich die Urſache geſucht werden muß, warum wir mit Recht des Letzteren eigentliche hiſtoriſche Bedeutſamkeit erſt von 1561 oder 1562 her zu datiren haben. Paleſtrina's erſten Werke waren eben ſo künſtlich, eben ſo ſehr ein bloßes Produkt des fleißigſten Studiums und voll der ſichtbarſten contrapunktiſchen Anſtrengung als die ſeines Lehrers und der meiſten ſeiner ſonſtigen Vorgänger; in der wunderbarſten Häufung treffen wir da noch die Accorde und mit einer wahrhaft muſikaliſch-rhetoriſchen Weisheit Alles geordnet und geebnet; doch konnte ſeinem weitumfaſſenden, hellen und ſcharfen Geiſte nicht entgehen, wie ungleich tiefere und reichere Wirkungen auf die Maſſe, auf das Volk hervorgebracht wurden durch jene einfachere Werke, durch jene, auch in den Kirchenſtyl ſich bereits mehr und mehr eingeſchlichene Schreibart eines Morales, Feſta u. dgl. Meiſter. Sein hoher philoſophiſcher Blick mußte ihm weiter aufſchließen das eigentliche Weſen der Muſik, in ihrer ganzen Geſtalt als Kunſt der Töne ſie vorführen ſeinem innerſten Auge der Seele. Er erkannte in ihr die Sprache des Herzens und überzeugte ſich von der Wahrheit, daß wie Alles in der Natur, ſo auch nur der Ton und ſeine formale Geſtalt wieder auf das zurückwirken muß und kann, von wo es ausgeht. Das Herz iſt der Quell der Sprache der Töne, und der Geiſt nur giebt ihr die rechte verſtändliche Form und Folge: auf das Herz alſo auch, auf den Ausdruck des Gefühls nur mußte wiederum das hauptſächlichſte Streben des Tonſetzers gerichtet ſeyn.

Capellmeiſter an der Baſilica geworden, forderte der Beruf ſogar von ihm, ſich mit den genannten Werken näher vertraut zu machen: ein Staunen ergreift ihn; ſelbſt Tonſetzer fühlt er doch doppelt und ſomit weit kräftiger und höher ſich angeregt. Nicht der muſikaliſche Verſtand allein war es, der hier ſeine Befriedigung finden ſollte, und deſſen die andächtige Menge, für welche die Muſik doch eigentlich geſchrieben und aufgeführt wurde, gänzlich entbehrte, ſondern ergriffen und gerührt im Innerſten ſelbſt ſtimmte er völlig mit ein in das Verlangen der Menge nach ſolcher Muſik, und den Entſchluß einmal gefaßt, dieſe Schreibart in ſeiner ferneren Tonſetzkunſt wo möglich nachzuahmen und ſich zum Muſter zu nehmen, wußte er, der mittelreiche Meiſter, denſelben auch baldigſt auszuführen. Mehrere Hymnen entſtanden, eine Menge vier- bis ſiebenſtimmiger Meſſen und Motetten, vier- und fünfſtimmiger Madrigale 2c. Mit dem größten Gewinne machte er darin zunächſt von der damals ſogenannten Extravaganz eines Josquin Gebrauch, daß er auf einmal, ſcheinbar ohne Grund, die Stimmen in der Conſonanz aufhält und über derſelben verſchiedene Worte und Sylben ſingen läßt. Doch nahm er ſchon, im geheimnißvollen Hinzielen auf ſeinen letzten Endzweck und in dunkler Ahnung deſſelben, immer nur Worte und Sylben von ſchwerem Accente, von beſonderer Bedeutung dazu, vereinigte dann auch alle Stimmen und erhielt ſo, begleitet zugleich von harmoniſch ausdrucksvollen Gängen über einem majeſtätiſchen Baſſe, jederzeit eine wahrhaft wunderbare Wirkung.

Nicht genug indeſſen, — eine ſo große künſtleriſche Seele, ein ſo gefühlvolles Herz, eine ſo feurige Fantaſie, gepaart zugleich mit einem muſikaliſchen Genius von ſo unermüdlicher Natur, wie unſer Paleſtrina im ganzen Sinne des Worts beſaß, konnte mit dieſer, freilich ſchon vielfach originellen, doch immer noch Nachahmung nicht etwa auf halbem Wege ſtehen bleiben und ſo vielleicht den Sclaven eines Herrn abgeben, den er zumal in ſeiner ganzen künſtleriſchen Natur weit überflügelte. Zwar benutzte er immer fort noch das Gute und Schöne, das er in den Werken ſeiner Vorgänger vorfand, und das er mit kühnem Blicke aus denſelben herauszuleſen wußte, aber wo ſich vielleicht noch eine Feſſel jener contrapunktiſchen Wiſſenſchaft und der weitſchweifigen Menſuraltheorie vorfand, welche drückend auf dem erſten Endzwecke des Ausdrucks hätte laſten können, da ſprengte er ſie auch ganz mit ſeiner muthigen Kraft, und ſchwang ſo ſich empor zu einem Oberherrn und neuen Schöpfer der Kunſt, zu welchem alle Zeitgenoſſen mit ehrerbietiger Bewunderung und Kunſtfreunde mit frommer Nachahmung aufſchauten. Daher auch die vielen verſchiedenen Style, welche Baini glaubte aus ſeinen Werken herausleſen und erklären zu können: ſie entſtanden, indem nicht der Wille des künſtlichen Contra-

punkts, ſondern der Inhalt der Texteswortе, ihr Sinn und Charakter ihm Maaßſtab für Anlage und Ausführung der Compoſition gaben. Dieſen Sinn, dieſen Charakter wieder zu geben und wo möglich noch zu verherrlichen in den Tönen und dabei doch in der Form auch den künſtleriſchen Geiſt zu befriedigen, war ſeine Aufgabe, denn ſo allein, zu ſolchem Endzwecke hatte er nun ſeine Kunſt erkannt, und nicht etwa den letzteren blos und allein zu beſchäftigen mit den wunderbarſten contrapunktiſchen Combinationen, die als Mittel zum letzten Endzweck zu erkennen und zu erklären ihm allein noch vorbehalten ſeyn ſollte.

§. 101.

Fortſetzung.

Nicht ſo verhielt es ſich mit Orlandus de Laſſus: Niederländer von Geburt war er auch Niederländer in ſeiner Kunſt, d. h. kalter, wenn in der Wiſſenſchaft auch bis aufs Höchſte geſtiegener Contrapunktiſt. Er ſchrieb eine Menge Meſſen, Pſalme, Motetten u. dgl., ja ſogar viele frivole Lieder, die nach ihm auch den Namen Orlandiaden erhielten; allein ſo ſehr er ſich darin auch der einmal überaus beliebt gewordenen Einfachheit beſtrebte, nirgends war doch ein eigentlich ſchöner Gedanke, nirgends eigentliches Leben, nirgends tieferer Geiſt. Mit ſeinen achtſtimmigen Meſſen und Motetten, welche noch die einfachſte und in der Stimmenführung natürlichſte Haltung hatten, wußte er zwar das übertriebene Lob „Lassus, lassum qui recreat orbem“ an ſich zu reißen, allein ſo bewundert er wirklich auch einige Zeit und von ſeinen Freunden ſeyn mochte, und ſo unableugbar vieles und großes Verdienſt er ſich in mancher andern Beziehung, namentlich durch Vereinfachung der Taktarten und Taktzeichen, welche er zuerſt auf die beiden Hauptgattungen des geraden und ungeraden Taktes zurückführte, um die Muſik erwarb, klebte er als Tonſetzer für ſich doch viel zu ſehr noch an den einſt angeſtaunten Künſten und Künſteleien ſeiner Väter, als daß er ſich ganz davon und ſolchergeſtalt hätte losmachen können, um in eine Compoſitionsweiſe einzutreten, die den offenbarſten Gegenſatz von jenen bildete. Orlandus de Laſſus hatte, wer aus der früheren großen niederländiſchen Schule übrig geblieben war, wohl für ſich, und darunter ſelbſt manchen tüchtigen deutſchen Organiſten, der in ſeiner contrapunktiſchen Weisheit nicht wenig ſtolz herabzuſchauen pflegte auf den gemüthvollen Muſiker, der das Angenehme und Ausdrucksvolle der Melodie und Harmonie vorzog allen anderen blos architektoniſchen Künſteleien: aber in das Leben des Volks ſelbſt, in das eigentliche Reich edler ſchöner Kunſt als ſolcher vermochte er niemals tiefer einzugreifen,

und wie dieſes Leben durch den deutſchen Choral und deſſen Stiefkind das Madrigal gewiſſermaßen zu ſeinem eignen Bewußtſeyn gelangt war in dem damit ebenfalls reformirten Weſen der ſchönen Tonkunſt, ſo mußte es ſich natürlich auch um deſto reiner und verklärter wieder finden auf dem von Paleſtrina eingeſchlagenen Wege, auf welchem jene Reformation ihre höchſte Vollendung erhalten ſollte. Die Söhne der alten Schule, in ſclaviſcher Anbetung und Heilighaltung der übermachten Lehren und Grundſätze befangen, aber auch wohl nicht geiſtig kräftig und talentvoll genug, ſich von einem Vorurtheile frei zu machen, das alles ſolches ſchon für die freie Kunſt nur die verderblichſten Folgen mit ſich führen konnte, oder geblendet durch die glänzenden Vortheile, welche manche ihrer Anführer, wie namentlich Laſſus, von hohen und höchſten Stellen durch ihr eifriges Beharren zu erwerben wußten,— dieſe Männer, doch begreiflich die ungleich wenigeren an Zahl, formirten allerdings gleichſam einen Kreis um ihren letztgenannten Helden und ſchworen thatſächlich in blinder Bewunderung ihm Treue und unverbrüchlichen Gehorſam, doch die Welt, die laute Stimme des Volks, als reinſter Ausdruck einer innern Offenbarung, hatte ſich erhoben für den Mann, der auch aus der Form alles Unnöthige verbannte, das durch den Geiſt, durch die Seele, welche ſie beleben ſollte, nicht nothwendig bedingt, ja anderer Seits vielleicht gar noch ihrem wirkſamen Erſcheinen hinderlich geweſen wäre.

§. 102.

Fortſetzung.

Und als die Stimme des Volkes ſo ſprach, als die wunderbarſten Wirkungen auf jedweden Hörer von einer Muſik ſich augenſcheinlich ergaben, wie Paleſtrina ſie zu ſchaffen und ins Leben zu rufen wußte, konnte es auch nicht fehlen, daß bald das übrige Heer von mehr oder minder talentvollen Componiſten, die mit ihm lebten, einen Styl, eine Art der Tonſetzkunſt nachzuahmen ſtrebte, welche eben ſo ſehr und allein nur noch geeignet ſchien, ihnen einen berühmten Namen, Glück und Anſehen zu ſichern, als ſie wirklich auch die einzig in ſich ſelbſt noch befriedrigende ſeyn konnte. Am reichſten aber war — wie wir geſehen haben — Italien damals an ſolchen muſikaliſchen Talenten, und in der That: wie Orlandus de Laſſus in ſeiner Größe als contrapunktiſcher Tonmeiſter nach Innen beleuchtete und überſtrahlte die ganze große Periode der Niederländer, welche nun ſeit zwei vollen Jahrhunderten ſchon in der muſikaliſchen Welt geherrſcht und durch wohl

mehr denn dreihundert der begabteſten Meiſter, welche ſie ausgeſchickt hatte nach allen Richtungen hin, dieſelbe regiert hatte, ſo beſchloß er und ſein Syſtem auch nach Außen dieſelbe und ließ beſiegt von dem unſterblichen Italiener faſt Nichts zurück als ein ehrenvolles Andenken, das die Nachwelt ihm dann auf die treueſte Weiſe zu bewahren gewußt hat.

Die Muſik, durch die Niederländer einſt nach Italien gebracht und durch ſie dorthin in urerſter Natur verpflanzt, war jetzt eine einheimiſche Kunſt dort geworden; als ſolche aber mußte ſie auch alle Eigenthümlichkeiten in ſich aufnehmen, durch welche die italieniſche Natur und Nationalität ſich auszeichnet, und dieſe beſtanden für ſie vornehmlich in höherer, lebhafterer Fantaſie, kühnerer Lebendigkeit und möglichſt freier, aber immer ein Inneres abſpiegelnder, herz- und ſeelenvoller Bewegung: Eigenthümlichkeiten, welche die Kunſt als ſolche nun aber augenblicklich auch als ihr zugehörend anſprach, und mit denen ſie ihres Siegs gewiß ſeyn mußte, wo nur im menſchlichen Leben eine Seele für Kunſteindrücke athmete. Bis dahin waren es Niederländer geweſen, welche Muſik lehrend und treibend in allen größeren Städten und an den Höfen Europa's ſich nicht minder bedeutende Glücksgüter ſammelten, aber noch war das ſechszehnte Jahrhundert nicht zu Ende, als auch Italien ſchon ſeine Söhne ausſchickte in alle kunſtliebende Länder und ein muſikaliſches Supermat in ganz Europa ſich errang, das es faſt bis auf den heutigen Tag auch behauptet hat, ſelbſt in den Niederlanden, wo natürlich bei der ſich immer mehr vermindernden Nachfrage nach niederländiſchen Muſikern und Tonſetzern auch der früher ſo lebendige Antrieb, ſich dieſer Kunſt zu widmen, nach und nach bedeutend nachlaſſen mußte, die ihnen nicht mehr, wie ehedem, Ruhm und Reichthümer im Auslande zu verſprechen vermochte. Doch kamen dazu auch noch mancherley Religionsunruhen und ſonſtige kriegeriſche Bedrängniſſe, die das vordem lange Zeit in glücklichſter Behaglichkeit blühende niederländiſche Volk um dieſe Zeit betrafen, und einen Verfall ſeiner Kunſtſchulen herbeiführten, aus dem es ſich um ſo weniger ſo bald wieder zu erholen vermochte, als der Sinn und Geſchmack in der gleich nachfolgenden Epoche ſich vornehmlich der neu entſtandenen Theater- und dergleichen Muſik zuwendete, welche Muſikarten in den Niederlanden aber, aus Mangel an Theatern wie an guten Vorbildern, ja ſelbſt aus Mangel eines dafür beſonders empfänglichen Publikums, lange Zeit nicht zu irgend einem bemerkenswerthen Aufblühen kommen konnten.

§. 103.
Aufnahme der neu erſtandenen italieniſchen Muſik in die Kirche und Verbeſſerung der Kirchenmuſik überhaupt.

Seine völlige, vollkommene Vollendung übrigens mußte und konnte dieſer ſchöne, glorreiche Sieg der Italiener über die Niederländer wohl erſt erhalten, als die von ihnen und beſonders von Paleſtrina geſchaffene neue Compoſitionsweiſe dadurch gewiſſermaßen eine feierliche Sanktion vor aller Welt erhielt, daß ſie in die Kirche aufgenommen und hier von Seiten des heiligen Stuhls in Rom ſogar als die einzige Norm für alle fernere Kirchenmuſik beſtimmt ward, was in der letzteren dann überhaupt eine bedeutende Reform und Umwälzung hervorbringen mußte.

Erinnern wir, welchen weſentlichen Antheil in Deutſchland der von Luther hervorgerufene deutſche Choral und Choralgeſang bei dem öffentlichen Gottesdienſte an dem Werke der Reformation nahm; welche Wichtigkeit ihm in dieſer Beziehung nicht blos die Anhänger, ſondern auch die eifrigſten Gegner der letzteren, wenn in noch ſo bittrer Ueberzeugung auch, beilegten; — was er für die Muſik als ſolche insbeſondere war und ſeyn konnte, ein dem Volksſinne angemeſſener melodiſcher Geſang, ſo hatten ſich die Italiener zwar in dem Madrigale und in den mehrerwähnten Canzonen ſchon Etwas Aehnliches geſchaffen, aber die katholiſche Kirche, welche durch die Erfahrung ſo ſehr ſich von jenem Chorale eben ſo wohl als von Luthers freiem Wort bedroht fühlen mußte, hatte keine gleiche Macht ihm noch entgegen zu ſetzen. Ihre Muſik, ihre Meſſen und Motetten, ihre Pſalme ꝛc., waren lediglich künſtlicher Contrapunkt, welcher im beſten Falle das hier am meiſten im Auge zu habende Herz des Volks kaum auf der Oberfläche zu berühren, viel weniger völlig zu durchdringen vermochte, und dem Verſtande, Geiſte und Geſchmacke deſſelben noch ferner lag. Dazu war der Text dieſer Motetten ꝛc., weil er ſich um des metriſchen Maaßes willen vielleicht beſſer zu dieſer oder jener contrapunktiſch-künſtlichen Floskel ſchickte, als die in ſteifſter Proſa lautende Bibelſtelle, häufig ſogar ſehr frivolen, weltlich-lüſternen Inhalts, und zu den Meſſen waren nicht ſeltener die Melodien von weltlichen, ſehr profanen Liedern entlehnt worden. Freilich durften die Tonſetzer nach damaliger Art ihrer Kunſt auch kecklich ſo dergleichen wagen: „durch den Contrapunkt" — wie ſie ſich zudem bei etwaigen Vorwürfen dieſerhalb von Oben ſelbſt zu entſchuldigen pflegten — — „durch den Contrapunkt der übrigen Stimmen hört man den Cantus firmus, alſo die Melodie, ja nicht und des Textes Worte können noch weniger verſtanden werden". Ein merkwürdiges Selbſtgeſtändniß von dem Zuſtande der Dinge! — Doch mußte den heiligen Vätern, den erſten Beſchützern der Kirche und ihres Glaubens

die Sache bald anders einleuchten. Luther hatte — wenn auch die Meſſe nicht abgeſchafft, ſo doch bedeutend umgeändert und ihr einen allgemeinen verſtändlichen Text in der deutſchen Ueberſetzung gegeben; mehr als die Meſſe aber noch gefiel und wirkte der Choralgeſang; die Reformation griff in Deutſchland immer weiter um ſich, und trieb, die Kirchenmuſik anbelangend, gewiſſermaßen den künſtlichen Contrapunkt gleich einem ohnmächtigen Todfeind vernichtend und verderbend vor ſich her; unter begeiſterndem Choralgeſange ertrugen die neuen Proteſtanten die ſchrecklichſten Qualen und Martern und fanden Troſt und Muth allein in der einfach-frommen Weiſe ihres Gebets; — ſchrecklich zwar und ſelbſt nach den blutigſten Erfahrungen, aber kommen mußte ſie endlich doch die Ueberzeugung von der Nothwendigkeit einer Reform der Muſik auch in der katholiſchen Kirche, die in der bisherigen Geſtalt an derſelben nicht blos keine Stütze und keinen Schirm gegen Untergang und Verderben, ſondern eher noch eine Führerin zum Abgrunde und geſchäftige Helferin zum Sturze gefunden haben mußte.

Es war auf dem Concilium zu Trident, das nach faſt zehnjähriger Vertagung eben jetzt ſich wieder auf den Ruf des Pabſtes ſich verſammelt hatte (1562), wo die Sache, die einiger Seits nöthig erachtete und wahrlich auch ſehr nöthige Reinigung der Kirchenmuſik, unter den heiligen Vätern zur Sprache und ernſtlicher Berathung kam. Auch ſie hatten endlich einen eben ſo gerechten denn großen Anſtoß genommen an der Vermiſchung des Unheiligſten und Frevelhaften mit der heiligen, der geiſtlichen Muſik. Hauptſächlich aber fiel der Tadel auf die Art der Compoſition ſelbſt, da nämlich — wie die einerſeits allerdings vollkommen begründete Klage lautete — unter den contrapunktiſchen Verſchlingungen und Wendungen in den am meiſten üblichen Canons der Text völlig unverſtändlich wurde und ſomit auch die beſten und heiligſten Worte hier ganz verloren gingen, und das hätte, ſo gerecht (wie geſagt) einer Seits auch die Beſchwerde war — faſt die Urſache einer gänzlichen Verbannung alles Figuralgeſanges und aller auf eine höhere kunſtmäßige Weiſe ausgeführten Muſik aus der Kirche werden können, wenn nicht zum Glück noch einige Ablegaten und auch muſikverſtändige Väter unter den Verſammelten geweſen wären, die hiernach in kräftiger Schutzrede der ſchönen Tonkunſt ſich annahmen und deren Unſchuld an dem Unglück und Verderben auf die überzeugendſte Weiſe darthun zu müſſen glaubten, oder wenn nicht der gute und kunſtliebende Kaiſer Ferdinand I noch zeitig genug Kenntniß von dem ſchrecklichen Vorhaben erhalten und nun ſchnellſtens durch ſeinen Geſandten der Verſammlung eine eben ſo kräftige Gegenvorſtellung hätte übermachen laſſen, denn beſonders dieſe war es, welche die Stimmung der Väter alſo-

bald um Vieles milderte und ſie eine gelindere, beſſere Anſicht von der Kunſt an und für ſich faſſen ließ. Das Wort der gänzlichen Verdammung ward daher nicht ausgeſprochen, aber auf dem Vorſatze einer durchgreifenden Verbeſſerung, zu welcher auch Kaiſer Ferdinand ſeinen wohlgemeinteſten Rath ertheilt hatte, ward beharrt und das Concilium behielt ſich vor, an ſeinem hoffentlich bald erfolgenden Schluſſe ſelbſt die nöthigen Verfügungen dieſerhalb zu treffen.

§. 104.
Fortſetzung.

Aus der Geſchichte unſerer Kirche wiſſen wir, daß die letztausgeſprochene Hoffnung gleichwohl nicht ſo bald in Erfüllung gehen ſollte, und die Verſammlung faſt bis zum Schluß des folgenden Jahrs 1563 zuſammen bleiben mußte, ja auch da noch mit ſo vielen andern wichtigen Gegenſtänden der Kirche zu thun hatte, daß ihre Beendigung eher als der gewaltſame Akt eines höheren Willens denn als nothwendige Folge einer völligen Erledigung der vorhandenen Geſchäfte angeſehen werden konnte, und ſo kam es, daß unter den rückſtändigen Aufgaben erſt 1565 wieder des Planes einer durchgreifenden Kirchenmuſik-Reform gedacht wurde, und der Pabſt eine Commiſſion von acht Cardinälen ernannte, welche ſich betreff der beſten Mittel zur Ausführung berathen ſollten. Die Commiſſion, zu wenig aus Sachverſtändigen zuſammengeſetzt, zog zu ihren Berathungen noch eben ſo viele Mitglieder der Päbſtlichen Capelle bei. Wohin man ſich zunächſt vereinigte und am leichteſten auch wohl vereinigen konnte, war, daß fortan Meſſen und Motetten nicht mehr über weltliche Lieder, möge deren Text auch noch ſo unſchuldigen, chriſtlichen, ja ſelbſt frommen Inhalts ſeyn, geſungen werden ſollten. Hierin fanden die ehrwürdigen Cardinäle von Seiten der Muſiker durchaus keinen Widerſpruch, da als Sänger dieſen es wohl einerley dünkte, welche Worte ſie zu den Tönen auszuſprechen, und als Componiſten einerley, ob über dieſem oder jenem Worte ſie eine hübſche contrapunktiſche Figur auszuführen hatten, wenn nur dieſe bleiben durfte, die in ihrer höchſten künſtlichen Potenz ja bis dahin ihr Stolz geweſen war in der geſammten muſikaliſchen und andern gelehrten Welt. Doch da fordern darnach die ehrwürdigen Väter auch, daß fortan die heiligen Worte des ſonach feſtgeſtellten Textes im Geſange unausgeſetzt und deutlich ſollen vernommen und verſtanden werden können! — und das — — — nein, dieſe Bedingung glauben die Muſiker aus guten und wohlerwogenen Gründen nicht eingehen zu können, denn — gaben ſie den ehrwürdigen Vätern gar wohl zu bedenken — das ganze ſchöne Weſen der harmoniſchen Kunſt beſtehe, wenn nicht einzig und allein, ſo hauptſächlich

und in ſeinem Innerſten doch in fugirten und canoniſchen Nachahmungen, ihr dieſe nehmen, heiße ja, ſie ſelbſt ganz und gar vernichten, was doch das heilige Tridentiniſche Concilium niemals beſchloſſen und auch niemals in dem weiſen Willen des allerheiligſten Vaters gelegen, und wenn eine ſolche Nachahmung durch mehrere Stimmen durchgeführt werde, was nehmlich als die höchſte Probe muſikaliſcher Güte und eines wahrhaftigen Genius zu erachten, ſo könne Niemand, kein Componiſt dafür ſtehen, daß der Text, auch bei der beſten Ausſprache, dem Hörer noch völlig verſtändlich bleibe, da hier die Folge der Worte durch den verſchiedenen Stimmeneinſatz nothwendig oft unterbrochen werden müſſe und der Redeſatz ſomit niemals vollſtändig lauten könne ꝛc. ꝛc. Doch — ſtand auch ihr Alles, ihr Höchſtes auf dem Spiele, das geraubt mit einem Male ſo Viele Herrlichkeit und Glanz in Armuth und Dürftigkeit verſunken wäre, und mochten die Herren Muſiker auch noch ſo eifrig dagegen ankämpfen — die heiligen Väter, wofür wir jetzt ihnen noch Dank ſagen müſſen und wofür Gott ſie gelohnt haben wird, beſtanden einſichtsvoller feſt auf ihren Willen und gaben endlich nur in ſo weit nach, daß ſie es auf einen Verſuch ankommen laſſen und einmal eine Probe mit einem einfacheren edleren Style machen wollten, deren Ausgang dann entſcheiden ſollte, wer Recht habe und was zu thun. Hatte man doch auch die oben *) erwähnten Improperia wie die Meſſe ut re mi fa so la des Paleſtrina ſchon gehört und beſonders in dem Crucifixus der letztern mit hohem Wohlgefallen ein Aehnliches wahrgenommen, als man hier verlangte, warum hätte man von einem Verſuche wenigſtens abſtehen ſollen? — Zu deſſen Ausführung nun ward der Held der Zeit, Paleſtrina, erſehen. Er ſchrieb zu dem Ende, im Geiſte der geſchehenen Aufgabe, drei ſechsſtimmige Meſſen. Sie wurden aufgeführt, und die geſammte hohe Verſammlung, worunter auch viele Muſiker und insbeſondere Sänger der Päbſtlichen Capelle, konnte nicht anders, als die Aufgabe für vollkommen gelöst, den Verſuch für vollkommen gelungen erklären. Beſonders hatte die dritte der Meſſen gefallen, und als dieſelbe nun auch in der Päbſtlichen Capelle vor Sr. Heiligkeit dem Pabſte, den Cardinälen und vielen andern hochangeſehenen Perſonen zur Aufführung gekommen, hier von gleicher ſchöner Wirkung geweſen, und damit dann der Beweis thatſächlich geliefert worden war, daß die in jener Commiſſion von den Cardinälen geſtellten Hauptbedingungen recht wohl von Seiten der Componiſten erfüllt werden könnten, ſo ward fortan denn auch, durch Päbſtlichen Beſchluß, dieſem einfachen, künſtleriſch-wahrhaften und

---

*) S. §. 86 dieſes Capitels.

kindlich = würdevollen Style in der Compoſition eine bleibende Stelle in dem Ritus für immerwährende Zeiten geſichert: eine Sanktion — wenn ich ſo ſagen darf — die, wie ſie mit einem Male eine totale Reform in der Kirchenmuſik insbeſondere hervorbrachte, nicht minder in jeder anderen Art von Tonſetzkunſt auch den von Paleſtrina verſuchten, gegründeten und neu eingeführten harmoniſch = melodiſchen Styl, über welchen wir nachgehends uns als über den eigentlichen altklaſſiſchen Styl noch mehr zu unterrichten haben werden, zur allgemeinſten Norm in ſo fern erheben mußte, als, ungeachtet der mancherlei Fortſchritte der Reformation, dennoch in dem größten Theile von Europa damals des Pabſtes Wohlgefallen und Willen noch als das höchſte Wohlgefallen und der höchſte Wille nothwendig angeſehen und erachtet wurde.

§. 105.

Fortſetzung.

Ich kann mir nicht verſagen, über jene Meſſe, die demnach ein ſo außerordentlich großes hiſtoriſches Intereſſe an ſich trägt, noch etwas Näheres hier mitzutheilen. Es iſt dieſelbe Meſſe, welche Paleſtrina mit noch einigen andern in einem Bande im Jahre 1567 unter dem Titel **Missa Papae Marcelli** dem Könige Philipp **II.** von Spanien dedicirte. Dieſer ihr Titel gab nach der Zeit zu mancherlei Sagen über Entſtehung und Beſtimmung derſelben Veranlaſſung. Die gewöhnlichſte darunter, welche ſich auch bis auf die neueſten Zeiten noch erhalten ſollte, lautete dahin, daß Pabſt Marcellus, aus Verdruß über die geringe Wirkung, welche die Muſik in ſeiner Kirche gegenüber von der in der proteſtantiſchen Gemeinde hervorbringe, im Jahre 1555 beſchloſſen habe, alle Muſik aus dem kirchlichen Ritus zu verbannen, und nur durch den Capellmeiſter Animuccia vermocht worden ſey, die Erlaſſung der desfallſigen Bulle noch einige Zeit aufzuſchieben. Dieſer Animuccia habe dann ſich beeilt, den jungen Tonſetzer Paleſtrina von dem Vorhaben Seiner Heiligkeit in Kenntniß zu ſetzen, und denſelben beredet, eine Meſſe, ähnlich ſeiner erſten ut re mi fa sol la, zu ſchreiben, welche er, in der feſten Hoffnung, daß ſie den ſegensreichſten Einfluß auf die Anſichten des Pabſtes von der heiligen Kunſt des Tonſatzes haben werde, ſofort dann vor demſelben aufführen laſſen werde. Paleſtrina, ſich hoch geehrt fühlend zugleich durch dieſes Vertrauen eines älteren und ſo hoch berühmten Tonſetzers, ſey mit allen Kräften auch an das Werk gegangen, und als endlich der Pabſt die fertige ſechsſtimmige Meſſe gehört, habe er, ergriffen davon, allen ſeinen Segen auch wieder über die ſchöne Tonkunſt ausgeſprochen, den früheren Entſchluß aufgegeben, ſelbſt die Meſſe die ſeinige

genannt, Paleſtrina für den Retter der Kirchenmuſik erklärt, ihn befohlen, noch mehrere derartige Sachen zu ſchreiben u. ſ. w. Indeſſen iſt an alle Dem nicht ein einziges wahres Wort, was am überzeugendſten, weil mit den verläſſigſten hiſtoriſchen Nachweiſen belegt, Baini in ſeiner kritiſchen Geſchichte von Paleſtrina's Leben und Wirken dargethan hat; vielmehr legte Letzterer jener merkwürdigen Meſſe, deren Wichtigkeit ihm ſelbſt aus dem erwähnten Erfolge nicht entgehen konnte, den Titel **Missa Papae Marcelli** bei — blos in dankbarſtem Angedenken an die hohe Gunſt, in welcher er einſt bei dieſem heiligen Vater geſtanden, und der mancherlei Gnadenzeichen, welcher er ſich von demſelben zu erfreuen gehabt hatte. Kein anderer Grund lag ihm dazu vor, und bleibt darum nicht minder wahr, daß Paleſtrina und kein Anderer es war, welcher durch ſeine Compoſitionen die wegen der Reform des Kirchengeſanges verſammelten Richter überzeugte, daß die harmoniſch contrapunktiſche Kunſt, mit Geiſt, Geſchmack und Verſtand angewandt und ausgeführt, recht wohl geeignet ſey, das Gemüth des Zuhörers zu erheben und die Andacht zu befördern, und der eben mit dieſer Ueberzeugung auch den erſten Grund legte zu einer höheren geiſtigen Auffaſſung und Behandlung aller muſikaliſchen Formen, ſo hat doch eben ſo ſehr auch die Geſchichte und Critik die Pflicht, einen Irrthum zu berichtigen, der von deſto nachtheiligeren Folgen für ſie ſelbſt unabweislich ſeyn mußte, als dadurch der Zeitpunkt der erſten Muſikreform im Sinne einer wahrhaft geiſtigen, einer Kunſt der Seele und des Geiſtes, um mehr denn ein ganzes Decennium zurückverlegt wurde; denn hätte wirklich Paleſtrina jene folgenreiche Meſſe ſchon zu den Zeiten des Pabſtes Marcellus geſchrieben, und läßt die Sage ihrer großen Wirkungen demungeachtet unangetaſtet, ſo wäre man unabänderlich auch genöthigt, jene Reform als durch dieſen Pabſt und zu ſeiner Zeit vollbracht anzuſehen, wogegen aber eben ſo gewiß die Geſchichte der Kirche und namentlich des Tridentiniſchen Conciliums als die bekannte kurze Regierungszeit jenes Pabſtes ſtreitet. — Doch ſey, ungeachtet dieſer Wichtigkeit der Sache für den muſikaliſchen Archäologen, dies Alles hier nur nebenbei bemerkt, und kehren wir ſofort zu unſerer Hauptaufgabe zurück, welche nun vor Allem wohl darin beſteht, daß wir uns mit dem innerſten Weſen dieſes von Paleſtrina neu gegründeten allgemeinen Muſikſtyls und dem inneren Zuſtande der Kunſt zu ſeiner Zeit überhaupt auch näher bekannt machen.

§. 106.

Das klaſſiſch-muſikaliſche Alterthum.

In ihrem Ganzen angeſchaut war die von Paleſtrina beſchriebene und in muſikaliſcher Beziehung auch wohl nur von ihm oder doch haupt-

ſächlich von ihm geſtaltete Zeit das eigentliche klaſſiſch-muſikaliſche Alterthum. Zum Beweiſe der Richtigkeit dieſer ſofort vorangeſtellten Behauptung muß ich auf das, was ich ſchon in der Einleitung zu dieſem meinem Werke über Klaſſicität in der Kunſt und Muſik insbeſondere ſagte, zurückweiſen, wie nothwendig auch das Weſentlichſte daraus hier beziehungsweiſe wiederholen.

Ihrer innerſten Weſenheit nach erſchien uns als ein Haupterforderniß der Klaſſicität dort, daß Inhalt und Form, der eigentliche geiſtige Stoff wie ſeine ſinnliche Erſcheinung, ſich in einem Kunſtwerke zur vollkommenſten Adäquation vereinen; daß das geiſtige Intereſſe des Werks unmittelbar auch in der Form, in dem Aeußern des Kunſtwerks hervortritt; und ſagte ich ferner, daß im Klaſſiſchen der geiſtige Stoff auch noch durchaus keine beſtimmte einzelne, ſondern nur allgemein geiſtige Bedeutung habe. Laſſen wir dieſe unbeſtrittenen wie unbeſtreitbaren Regeln hier ebenfalls als Maaßſtab unſerer Beurtheilung dienen, und ſehen wir auf die Werke Paleſtrina's, wie diejenigen, welche nachahmend von ſeinen talentvolleren Zeitgenoſſen mit ihm hervorgerufen wurden: was ſie auch noch durchaus nicht ſeyn konnten, da die Muſik zu ſolchem Höhenpunkte ſich bei Weitem noch nicht aufzuſchwingen vermocht hatte, ſo ſind dieſelben nach Seiten ihrer Form hin ſchlechterdings noch nicht gewiſſermaßen von ſymboliſcher Natur, ſondern ſtreben, aller eigentlichen künſtleriſchen Selbſtſtändigkeit entbehrend, und um wo möglich den Begriff des Ganzen oder vielmehr der Ganzheit zu erfüllen, auf welchem allein ihr weſentlichſter Charakter und ihre eigentliche Natur beruhete und beruhen konnte, in dieſer Beziehung lediglich nur erſt nach einer völligen Totalität mit dem geiſtigen Inhalte, der, in ſeiner Allgemeinheit ſelbſt ein ſehr einfacher, durch die frühere Ausgedehntheit der contrapunktiſchen Künſte ſchlechterdings nicht erreicht werden konnte, ſondern eben eine ſolche hohe Einfachheit in der Darſtellung bedingte, wie Paleſtrina zunächſt wieder einzuführen und geltend zu machen die Kraft hatte, — eine Einfachheit zwar, die uns in ihrer formellen Beziehung auf dem Standpunkte des Geſchmacks nur ſehr wenig befriedigen kann, doch in der Identität, welche ſie mit dem Inhalte erreicht hat, auch ein deſto überwiegenderes geiſtiges Intereſſe gewährt, das zur vollen Auffaſſung und zu ſeinem ganzen Begreifen aber gerade die Kennerſchaft vorausſetzt, die allein jetzt noch jene Werke zu würdigen und zu ſchätzen weiß. Ich will herſetzen, was Krauſe in ſolcher Hinſicht über die Werke Paleſtrina's und ſeiner nacheifernden Zeitgenoſſen ſagt*). „Den Styl dieſer Werke zeichnet

*) In ſeinen Darſtellungen aus der Geſchichte der Muſik (Göttingen 1827).

eine erhabene Großheit und Strenge aus. In Paleſtrina's Werken findet ſich meiſt eine reine, wenig vorbereitete und vermittelte, durch chromatiſche Töne nur ſelten gemilderte Accordenfolge, im raſchen Fortſchreiten in entferntere Tonarten, deren Grundtöne in der diatoniſchen Scala liegen, nur ſeltener und dann beſtimmt motivirter Gebrauch der Septimen und des Nonenaccords, und überhaupt nur ſparſamer, aber deſto wirkſamerer Gebrauch der Chromatik. Nach meiner Ueberzeugung hat dieſer Styl einen bleibenden Werth für alle Zeiten, als eine in ihrer Art vollendete, im Geiſte und Gemüthe des Menſchen tief begründete Kunſtgattung. Daher kann auch der Sinn und die Erregbarkeit dafür auf Erden nie erlöſchen; die größten Kunſtkenner der neueren und neueſten Muſik ſind die größten Verehrer des Paleſtrina-Styls ꝛc. ꝛc." Es enthält dieſes Urtheil, nur mit anderen Worten, ganz daſſelbe, wie wir uns die Klaſſicität des Styls in der Muſik erklärten, zu deren Bedingung wir nicht minder zu rechnen genöthigt waren jene einfache, erhabene Größe als eine geringe Biegſamkeit des äußeren darſtellenden Stoffes, ſowohl in melodiſcher als harmoniſcher Beziehung, welche keineswegs aber die größere Herrſchaft und Freiheit über daſſelbe ausſchließt, welche die Uebertragung des geiſtigen, durch den Text gegebenen Inhalts auch auf die Form eben ſo ſehr vorausſetzt, und welche vor Paleſtrina und ſeiner Zeit, wenn auch durch Willaert und Zarlino errungen, doch noch nicht eigentlich in der Gewalt der Tonſetzkunſt als ſolcher im Allgemeinen liegen konnte.

§. 107.

Fortſetzung.

Doch dürfen wir bei dieſer mehrfach erwähnten großartigen, erhabenen, klaſſiſchen Einfachheit des Paleſtrina-Styls, wie die Schreibart der (vorzüglichen italieniſchen) Componiſten dieſer ganzen Zeitepoche durchſchnittlich genannt wurde, und welche, ebenfalls durch ihre Klaſſicität bedingt*), hauptſächlich nur in der Compoſition von reiner Vocalmuſik noch ſich darthat (alla capella, Capellſtyl), uns auch nicht etwa der Meinung hingeben, als hätten Paleſtrina und ſeine Nachfolger alle ihre Werke (durchaus) vielleicht in einem ſo einfachen Style verfaßt, welchen unter anderen wir in der oben angeführten **Missa Papae Marcelli** wiederfinden, die vornehmlich dazu nur dienen ſollte, die erzürnten Väter der Kirche mit der Figuralmuſik in dieſer wieder auszuſöhnen, und als hätten damit dieſelben gänzlich und für immer ſich

*) Vergl. insbeſondere §. 11 der Einleitung.

losgeſagt von aller höheren Kunſt des Contrapunkts, wie dieſe von den Niederländern nach Italien gebracht und dort ausgebildet worden war: Zögling der niederländiſchen Schule im ſtrengſten Sinne des Worts hat Paleſtrina dieſe auch in ſeinen beſten Werken niemals ganz verleugnet und auch niemals ganz verleugnen wollen, ſondern er wies nur das, was bisher als Zweck gegolten hatte, in ſeine eigentlichen Schranken zurück, behandelte es als Mittel, und veredelte auf dieſe Weiſe durch ſeinen Geiſt die Muſikkultur jener. Wir finden bei Paleſtrina eben ſo gut als bei irgend einem andern Componiſten ſeiner Zeit alle Abſtufungen contrapunktiſcher Kunſt, von der einfachſten Gattung, welche aus einer bloßen Accordenfolge (Note gegen Note) beſtand, von jenem ſogenannten Stile familiare (von welchem ſchon Josquin eine Probe in einer ſeiner Meſſen hinterlaſſen hatte, und theilweiſe ſchon frühe Beiſpiele bei den Italiern *) und den gleichzeitigen niederländiſchen Madrigaliſten **), ſelbſt bei deutſchen Componiſten ***) einer viel früheren Zeit vorgekommen waren) bis hinauf zu den künſtlichſten Canons und fugirten Sätze, wie ſie nur je ein Niederländer erſonnen haben konnte; aber ſelbſt unter den Feſſeln, welche auch er ſich dadurch noch aufzulegen ſcheint, bewegt er ſich mit einer Anmuth, Freiheit und Leichtigkeit, mit einer Gewißheit und Sicherheit, die nur Folge des geiſtigen Durchdringens der Formen ſeyn konnte, daß nirgends auch nur der geringſte Zwang wahrgenommen wird, und indem er dies thut, indem — wie Burney ſagt — trotz der beengenden Schranken des Cantus firmus, des Canons, der Fugen, der Umkehrungen und was ſonſt jeden Anderen als ihn zu erkalten und zu verſteinern vermocht hätte, überall doch das Feuer ſeines hohen Genius erglüht, erfüllt er abermals eine Bedingung der Claſſicität der muſikaliſchen Compoſition und überhaupt Kunſtproduktion, die nicht weniger denn alle früheren, und welche ſonſt wir noch aufzuſuchen und anzuführen im Stande wären, die Richtigkeit des Satzes zur Genüge beweiſt, daß mit Paleſtrina, ſeinem Leben und ſeinem Wirken die erſte Zeit eines klaſſiſch-muſikaliſchen Alterthums beſchrieben wurde; denn wie wir intenſiver Seits bei einem wahrhaft klaſſiſchen †) Kunſtwerke nicht vermögen ſollen, einen beſtimmten, nur in ſolcher Weiſe verſtändlichen und ohne alle weitere Beziehung in ſich abgeſchloſſenen Sinn daraus zu entziffern, ſondern uns immer nur allgemein geiſtig angeregt, gleichſam

---

*) Vorzüglich bei Coſtanzo Feſta.

**) z. B. Cyprian de Rore, Arcadelt u. A.

***) z. B. in den Lamentationen des Stephan Mahu.

†) Nicht im modernen Sinne hier das Wort gebraucht.

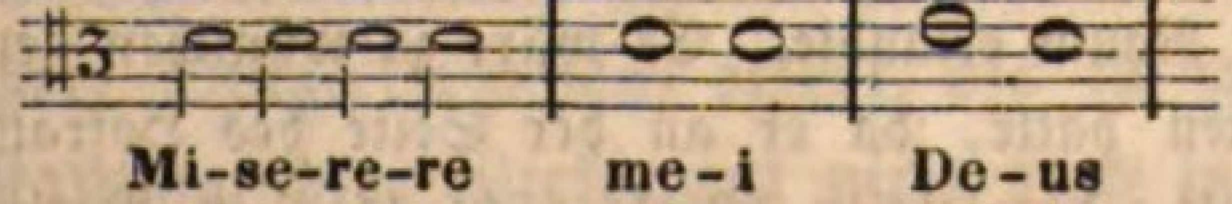
in der Totalität unſerer ganzen Lebenskraft dadurch ergriffen fühlen müſſen, ſo muß ſich extenſiver Seits dabei ſtets auch die Ueberzeugung uns gewiſſermaßen aufdringen, daß der Verfaſſer mit der größten Gewiſſenhaftigkeit zugleich darnach ſtrebte, in der formellen Verknüpfung der Töne auch dem Denker einen fruchtbaren Vorwurf zu geben, und ſolchen konnte Paleſtrina in ſeinen Compoſitionen nur erreichen oder erhalten, wenn er aus der früheren niederländiſchen Schule ſo weit alle contrapunktiſchen Künſte beibehielt, als der freiere geiſtige Aufſchwung ſeines Genius dadurch keineswegs gehemmt wurde, da in unſerer, in ſich ſelbſt ſo zu ſagen geiſtigen Kunſt der Töne doch nun einmal Nichts Verſtand befriedigend oder auch nur reichlich beſchäftigend hervortritt, als eben derjenige Theil der Canonik und des Contrapunkts, der für ſich allein auf einer mathematiſchen Speculation des Verſtandes beruht.

§. 108.

Fortſetzung.

Beiſpiele von der einfachſten Setzart lieferte dieſe klaſſiſche Zeit beſonders durch jene **Improperia** Paleſtrina's, auch durch mehrere ſeiner Vesperpſalmen, ſeiner Litaneyen und Lamentationen. Von contrapunktiſch künſtlichſter Setzart dagegen erſcheint unter anderen ſeine, **ad fugam** betitelte, canoniſche Meſſe. Gleicher Art ſind die Schlußſtrophen in ſeinen unerreichbaren Hymnen, in welchen der **Cantus firmus**, meiſtens in zwei Stimmen, als Canon auf das ſtrengſte durchgeführt wird, während die übrigen Stimmen unabhängig unter ſich die einzelnen Glieder des Hauptgedankens imitiren. Auch jenes mehrſtimmige Offertorium **Tribularer si nescirem misericordias tuas,“** über welches Kandler ausführlich in der Wiener muſikaliſchen Zeitung (1817) berichtete*), gehört

*) „Dieſes Offertorium — ſagt Kandler dort und es lohnet um ſeines Intereſſe willen ſich wohl der Mühe, es hier zu wiederholen — gehört unſtreitig zu den denkwürdigſten Monumenten, die aus dem Zeitalter der am höchſten getriebenen Kunſt und Künſtelei des doppelten (?) Contrapunkts auf uns vererbt worden ſind. Es bildet daſſelbe ein in zuſammenhängenden kanoniſchen Sätzen fortgeführtes Ganze in zwei Abtheilungen, jede von 91, zuſammen alſo 182 breiten (4/2 -) Takten. Das Merkwürdigſte darin iſt ein **Canto fermo**, der in der dritten Stimme (Alt) im neunten Takte eintritt:



dann nach drei Pauſen dieſen nämlichen Geſang (ſetze ich hinzu: aus augenſcheinlich vollkommen äſthetiſchen, pſychologiſchen Gründen) um eine Stufe höher:

hieher, und ſo faſt jedes ſeiner ferneren größeren Werke hinauf bis zu ſeinen achtſtimmigen Meſſen und Motetten, wie ſeiner ähnlichen dreichörigen Compoſitionen, in welchen er bei aller Strenge und Unbeugſamkeit des ſchulgerechten Satzes — wie es dem klaſſiſchen Meiſter geziemte — doch ſtets auch klar und großartig bleibt, allen Charakter und Sinn der Worte auch in die äußeren Tonformen aufnimmt und ſo ein ſeelenvolles Tonge-mälde entwirft, auf welchem unſer geiſtiges Auge mit eben ſo vielem

---

und ſo fort nach drei Pauſen jedesmal um eine Stufe höher intonirt, bis er in die fünfte (a — — — — — b a) gelangt iſt, aus wecher er dann nach Zwiſchenräumen von abermals drei Pauſen ſtufenweiſe wieder eben ſo um einen Ton tiefer intonirend bis zum erſten Ton (d) hinabſteigt und endlich in dieſem bis zum Ende der Abtheilung als auf einem Orgelpunkte ſtehen bleibt, um welchem ſich die oberen und unteren Stimmen noch durch ſechs lange Takte winden. In der zweiten Abtheilung wird dieſes Spiel mit dem gedachten Canto fermo in gleicher Ordnung und unter immer neuen canoniſchen, mit der genaueſten Nachahmung (in der Quarte) fortgeführten Geſängen der übrigen Stimmen wiederholt. Nur ein Paleſtrina konnte den Gedanken eines ſolchen Unternehmens faſſen und mit dieſer Leichtigkeit ausführen, als hätte er dadurch den Meiſtern der contrapunktiſchen Künſteleien ſeiner Zeit einen Beweis geben wollen, daß er ſelbſt nicht aus Mangel an Gewandtheit in dieſen Arbeiten zu jenem einfacheren Style in der Kirchenmuſik zurückgekehrt ſey, deſſen Wiederherſteller und eigentlicher Schöpfer er für ſeine Zeitgenoſſen geworden war, und daß es ſehr wohl möglich ſey, einen fließenden Geſang in den einzelnen Stimmen und in deren Verbindung — bei allem Zwange, den die Feſſel des Canons auflegt und den der beigefügte, in beſtimmten Fortſchreitungen wiederholte Canto fermo über die Maaßen vollends erſchwert — ein anmuthiges Harmoniegewebe zu bilden, das den Kenner und Liebhaber ſolcher Subtilitäten in Staunen ſetzt und dennoch die Forderungen nicht unbefriedigt läßt, welche auch das blos gut organiſirte, für eine Harmonie und für den Reiz vereinigter Melodien empfängliche Ohr an eine Muſik ſtellt, welche die Seele zugleich zu religiöſen Empfindungen ſtimmen ſoll. Dieſes Offertorium iſt den Kennern und Liebhabern der alten klaſſiſchen Kunſtwerke nicht unbekannt, wiewohl von wenigen jemals gehört worden. Es iſt hier (zu Wien) in mehreren Privatſammlungen in Abſchriften vorhanden, an deren Aechtheit um ſo weniger zu zweifeln iſt, da von Paleſtrina auch in dieſem kunſtreichen Style mehrere ähnliche Ueberbleibſel vorhanden ſind, in welchen man den Griffel des Meiſters leicht wieder erkennt."

Kandler ließ dieſe Bemerkung dann auch in ſeiner auszüglichen Ausgabe des Werkes über Paleſtrina von Baini wieder abdrucken, mit dem Zuſatze, daß er gern von mehreren anderen Werken jenes Meiſters noch ähnliche Beſchreibungen mittheilen möchte, wenn es der Raum erlaubte. Es wäre zu wünſchen geweſen, daß dieſer ihn nicht davon abgehalten hätte, da er an der Seite des Hofraths Kieſewetter die beſte Gelegenheit hatte, dergleichen Werke nicht blos in Noten einzuſehen, ſondern wirklich auch zu hören, indem Kieſewetter öfters ſolche Aufführungen, beſonders vor Jahren, in ſeinem Hauſe oder in anderen Lokalen zur Freude fleißiger Kunſtforſcher veranſtaltete.

Wohlgefallen aus innerſter Erbauung und Erhebung ruht. Herrſcher über Verſtand und Willen weiß er hier doch ſtets auch mit der Wahrheit des Ausdrucks eine gewiſſe Annehmlichkeit des Vortrags zu paaren, die das leidenſchaftliche Gemüth zugleich aufzuregen immer gewiß ſeyn darf. Alles iſt deutlich, klar und durchſichtig; auch die künſtlichſte Parthie verdunkelt nicht, ja verleiht im Gegentheile dem Ganzen nur Glanz und muſikaliſche Farbe. Jede Schattirung des Gefühls und ſeiner Situation erhält auch ihren eigenen Ausdruck, wovon die Compoſition des „hohen Liedes“ Salomonis, mehrere geiſtliche Madrigale, Motetten (z. B. die „**Peccavimus cum patribus nostris,**“ die andere „**Paucitas dierum meorum finietur brevi,**“ „**Peccantem me quotidie,**“ u. a.) und andere derartige Werke die unwiderlegbarſten Beweiſe liefern; und die contrapunktiſche Form, in welcher es geſchieht, erſcheint gleichſam nur als der goldene Rahmen, aus dem das Gemälde mit deſto größerer Farbenpracht hervortritt, indem die häufige Vereinigung der Stimmen, die bei aller contrapunktiſchen Künſtlichkeit niemals von ihm verabſäumt wurde, die Wirkung dergeſtalt noch vermehrt, daß die Worte, welche überall ſinnverſtändlich gehört werden und nirgends einer ſinnuntergrabenden Zerſtückelung oder Unterbrechung erleiden, auch den wohlthätigſten Eindruck auf Gefühl und Verſtand zugleich niemals verfehlen.

§. 109.

Erſte Anfänge einer wirklichen Modulation in der Harmonie und überhaupt Erweiterung der Freiheit im harmoniſchen Satze.

Ein ſolch' kühnerer Aufſchwung nun aber in der Benutzung techniſcher Mittel zum Ausdrucke ſo mannigfaltiger und unter ſich verſchiedener Ideen und Empfindungen, wie ihn Paleſtrina demnach gewagt und wirklich auch genommen, und mit dem die größtmöglichſte Leichtigkeit in der Bewegung auch unter den ſchwierigſten und beengendſten Umſtänden nothwendig Hand in Hand ging, mußte in ſeiner nächſten Folge unausbleiblich auch auf die Technik ſelbſt, das eigentlich Materielle in der Kunſt, im Einzelnen wie in ſeiner harmoniſchen Verbindung, wieder einflußreich und in gleicher Erweiterung zwar zurückwirken; denn nirgends noch haben wir in Gottes weiter, ſchöner Natur und in der Geſchichte der Entwickelung ihrer Dinge Urſachen erlebt, die in zunehmend reicherer und kräftigerer Geſtaltung ihrer Wirkungen nicht auch in ſich ſelbſt zugleich eine größere Erweiterung und reichere Produktions- oder Wirkungsfähigkeit erlangt hätten, und ſo finden wir denn in der That auch, wenn wir die — wie ich nach dem Bisherigen jetzt wohl ſagen darf — klaſſiſche

Muſikepoche Paleſtrina's oder die letzten vier Decennien des ſechszehnten Jahrhunderts in ſolcher Beziehung genauer prüfend überſchauen, daß die Harmonie, in ihrer Weſenheit für ſich als ein nach Geſetzen der Kunſtgrammatik ſich regelmäßig fortbewegender Verein von verſchiedenen Stimmen, nicht blos in Abſicht auf größere Reinheit und Fülle, ſondern auch in Abſicht auf Erfindung ausdrucksvoller und angenehmer Motive in den einzelnen Stimmführungen, vor allen Dingen aber auch in Abſicht auf Regelung und Anordnung einer wahrhaften, mannigfaltigen und in ſich ſelbſt beſtimmten Modulation einen ſolch' bedeutenden Fortſchritt gemacht hatte, wie keiner andern Zeitperiode vordem, ſo fruchtbar und ergiebig ſich dieſelbe in gleicher oder ähnlicher Beziehung auch ergeben und einen ſo weiten Jahreskreis ſie umſchließen mochte, in verhältnißmäßiger Weiſe nachgerühmt werden kann, wenn anderer Seits auch wieder zugegeben werden muß, daß, ſeltenere Fälle ausgenommen, auch die Tonſetzer dieſer hiſtoriſch großen Periode durchſchnittlich ihre Harmoniegänge immer noch auf die mit ihren natürlichen Dreiklängen in der diatoniſchen Leiter gegebenen Tonarten, alſo auf die bekannten (ſogenannten) alten Kirchentonarten beſchränkten und ſich nicht leicht oder doch mit größter Vorſicht und Sparſamkeit nur einen Uebergang in den damals ſo geheißenen **Cantus durus**, d. h. in Tonarten erlaubten, deren Leitern, um das geſetzliche diatoniſche Verhältniß in ihnen hervorzubringen, ein oder mehrere Kreuze (in der Verzeichnung) mit ſich führten. Zwar hatten ſchon vordem — wie in dem vorhergehenden Kapitel zu erwähnen ich auch nicht vergeſſen habe — Einige Verſuche in ſolchen harmoniſchen Verbindungen und Uebergängen in den **Cantus durus** gewagt, und Cyprian de Rore z. B. ſogar ein Buch ſo betitelter chromatiſcher Madrigale herausgegeben; allein der ganze Geſang darin erſchien doch ſo geſucht, ſchwerfällig und unnatürlich, daß es mit dem Ziele, welches Paleſtrina in der Compoſition vornehmlichſt verfolgen zu müſſen glaubte, in einem offenbaren Widerſpruche geſtanden wäre, hätte er auch durch dergleichen Verbindungen ſich Feſſeln auferlegen wollen, deren zu durchbrechen er ſchon eine Menge vor ſich hatte. Mögen ſpäterhin jene Verſuche manchem denkenden Tonkünſtler Gelegenheit gegeben haben, ſich auch in dieſer Richtung noch ein Feld neuer harmoniſcher Geſtaltungen zu ſuchen und zu ebnen, und mögen Theoretiker dann auch nicht angeſtanden ſeyn, aus dem praktiſch Gewagten neue Regeln und Geſetze für ihr Syſtem zu abſtrahiren: Paleſtrina hatte gezeigt, welche außerordentliche Mannigfaltigkeit und welcher großartige Reiz ſich auch beim unverrückten Feſthalten an den bisherigen Tonarten und Beharren in den alten natürlichen diatoniſchen Tonleitern der Harmonie noch

geben laſſe, hatte zudem durch ſein glänzendes Beiſpiel auch die beſtimmteſten Regeln für die verſchiedenen Arten wirklicher Modulation in dieſen Tonarten aufgeſtellt, und es lag für ſeine Zeitgenoſſen ſomit noch gar kein Grund vor, ſich mit dieſen neuen, reichen und ſchönen Erfunden nicht erſt zu begnügen, und durch Wagniſſe jener Art vielleicht um deſto weiterer ſich wieder von einem Ziele zu entfernen, zu welchem Paleſtrina eben ſo muthig als glücklich ſie bereits geführt hatte, oder ſicher doch zu führen im Begriffe ſtand. Betreff des Tonartenkreiſes für ſich überſchritt man die bisherigen Grenzen alſo noch durchaus nicht, aber innerhalb deſſelben geſtaltete ſich die harmoniſche Bewegung bedeutend vielſeitiger und mannigfaltiger, und konnte dies auch, als ſich aus den kühnen Schritten, welche Paleſtrina öfters ohne alle bisher gekannte Vorbereitung unternommen hatte, endlich eine förmliche Regelung der harmoniſchen Modulation wie von ſelbſt ergab.

§. 110.

Fortſetzung.

Das, was wir Reinheit der Harmonie insbeſondere zu nennen pflegen, betreffend, ſo muß bemerkt werden, daß alle Tonſetzer damaliger Zeit, ſowohl die Italiener der neueren Schule von Paleſtrina, als die noch vorhandenen älteren Niederländer, in der Beziehung genug gethan zu haben glaubten, wenn in der Bewegung der verſchiedenen Stimmen kein eigentlicher grammatikaliſcher Fehler vorhanden war. An ein verwandtſchaftliches Verhältniß der Accorde in ihrer Succeſſion unter einander wurde noch gar nicht gedacht, und konnte ein ſolches Verhältniß aber durchaus auch noch keinen Gegenſtand der Beachtung abgeben, da es als grammatikaliſche Regel für die Tonſetzer damaliger Zeit noch gar nicht beſtand. Daraus läßt ſich nun die Schroffheit der Harmoniefolge, wie die Kühnheit, ja Keckheit (möchte ich ſagen) der Uebergänge und Modulationen auch leicht erklären, an denen unſer Ohr oder Auge, wenn wir jene Werke hören oder ſehen, oft eben ſo verwundernd und ſtaunend als in einer ungewöhnlichen Art überraſcht, tief und wunderbar ergriffen haftet, aber die zu tadeln eben ſo ungerecht unſerer Seits ſeyn würde, als wir jetzt es Niemand vergeben könnten und zu vergeben brauchten, der — berufend ſich auf jene Alten, und wenn darunter ſelbſt auch ein Paleſtrina, auch heute noch die Bedingung der Relation der einzelnen Harmonien und ihrer Succeſſion in ſeiner Compoſition außer Acht laſſen würde. Die Tonſetzer des ſechszehnten Jahrhunderts kannten dieſe Relation als Geſetz noch nicht; mochte ihrem Gefühle ſie vielleicht auch ſchon dunkel vorſchweben, als beſtimmte grammatikaliſche Regel war ſie nicht da, und ſo konnte es denn

leicht geſchehen, daß bisweilen Accorde unmittelbar auf einander folgten, welche toniſch und generell weit entfernt von einander liegen, und in dieſem unvermittelten gewaltſamen Zuſammenſtellen unſerem heutigen, an ſanftere und mildere Uebergänge gewöhnten Ohre nicht wenig herbe und harte Eindrücke zurücklaſſen, doch damals ſicher nicht mit gleicher Wirkung wahrgenommen wurden, zumal nicht ſelten ein ganz eigenthümlicher Ausdruck dadurch erzielt wurde, und bei gehörig fließender Bewegung der Stimmen in Rückſicht auf die feſtgehaltenen alten diatoniſchen Tonleitern von ſelbſt auch weniger häufig eine ſolche Zuſammenſtellung der Harmonien möglich wurde.

Uebrigens ſollte man — wie ſchon Kieſewetter ganz ernſtlich bemerkte — um eben dieſes Umſtands willen auch nicht ſo unbedingt und ohne alle Ausnahme die Werke jener alten Tonmeiſter der jetzigen muſikaliſchen Jugend zum Studium vorlegen oder gar zur Nachahmung empfehlen. Ganz dieſe Tonwerke begreifen, erfordert ein Zurückverſetzen ſeiner ſelbſt auch in die Zeiten und Lebensverhältniſſe eines Paleſtrina und ſeiner Genoſſen, wozu der angehende Kunſtjünger ſelten ſchon die Kraft beſitzt, und über das ſich hinwegſetzen wollen, was die Philoſophie der Kunſt und die muſikaliſche Spekulation noch weiter nach und nach als Geſetz und Regel ihrer Theorie und insbeſondere Rhetorik hinzuzuthun ſich genöthigt fand, und in der falſchen Vorausſetzung auch für den heutigen Tag noch wirkſam und folgereich zu arbeiten, wenn man eine drittehalb Jahrhunderte alte Klaſſicität wieder ins Leben ruft, Werke ſtreng auf dem Boden damaliger Kunſtzuſtände zu geſtalten, hieße eben ſo wenig dieſe, die Kunſt, als die Geſchichte der Zeiten und Geſchlechter verſtehen. Kieſewetter hat ganz Recht, wenn er deshalb von der öffentlichen Aufführung jener alten Tonwerke, ungeachtet ihrer unbeſtreitbaren Klaſſicität, ganz und gar abräth, außer man füge die in der Modulation begründeten, gleichwohl fehlenden Kreuze, Be, kurz nöthigen Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen noch hinzu.

„Eben darum — ſagt er wörtlich*) — kann man ihre (der Tonſetzer der vorliegenden Zeitperiode) Arbeiten in Abſicht auf Harmonie nicht durchaus und ohne Ausnahme als Muſter zur Nachahmung empfehlen, und weder ſollte man deren Werke ohne vorgängige Prüfung und Auswahl (und zumal nicht ohne Beifügung der in den Modulationen gegründeten nothwendigen ♯, ♭ oder ♮) einem heutigen Publikum zum Beſten geben wollen, noch überhaupt den Zugang zu dem Studium derſelben einem andern, als

---

*) In ſeinem Abriſſe der Geſchichte der europäiſch-abendländiſchen Muſik, S. 72.

einem, in der Kenntniß unſerer Regeln eben ſowohl als in jener der alten Tonarten hinlänglich bewanderten Schüler geſtatten. Richtig iſt es übrigens *), daß eben jener vorhin angeführte Umſtand **), verbunden mit dem Haften an den alten (conventionellen) Tonarten, gerade zu jenen höchſt fremdartigen, oft unglaublich wirkſamen, Modulationen den nothwendigen (nothgedrungenen) Anlaß gab, welche wir an den Werken jener Zeit als ihr ganz eigenthümlich und jetzt unnachahmlich bewundern". — Ich ſchließe mich aus dem Grunde Kieſewetter hier näher an, weil er — wie mehrfach bereits angedeutet — in Deutſchland jetzt jedenfalls, wenn nicht nächſt Baini überhaupt der einzige ernſtere und umſichtigere Kunſtforſcher iſt, dem die Werke eines Paleſtrina und ſeiner Zeitgenoſſen vollkommen oder hinlänglich bekannt ſind und bekannt werden konnten, ohne damit das Verdienſt des kürzlich verſtorbenen Geheimenraths Thibaut in Heidelberg um gleiche hiſtoriſche Aufklärungen ſchmälern zu wollen, welche letztere derſelbe beſonders in ſeinem Werke „Ueber Reinheit der Tonkunſt", das 1825 in erſter, und 1826 ſchon in zweiter Auflage zu Heidelberg erſchien, für die allgemeine Kenntnißnahme niedergelegt hat.

§. 111.

Fortſetzung.

Eine dritte techniſche Eigenheit der Tonſetzer dieſer Zeit in harmoniſcher Beziehung war die noch immer dauernde, ſeit Dufay ſchon geherrſchte, Terzenſcheu in denjenigen Schlußaccorden, bei welchen die einmal angenommene Regel eine ſogenannte vollkommene Cadenz forderte: eine Eigenheit, welche auch die neueren Tonſetzer noch, wenn ſie ein Werk im ſogenannten ſtrengen Capell-Style ſchreiben (im **Stile da** oder **alla Capella, Stile alla Palestrina**), mit einer bis zur Affectation ſich ſteigernden Aengſtlichkeit beibehalten haben, ohne die Bizarrerie zu ahnen, in welche ſie dabei nicht ſelten ausarten, und welche auch auf dem Standpunkte des Paleſtrina'ſchen Zeitalters nur noch als ein Reſt der, wenn zumeiſt auch in der Praxis, doch in den Schulen noch lange nicht ganz verſchollenen altgriechiſchen Theorie angeſehen werden muß, die der Terz bekanntlich den Rang einer Conſonanz beizulegen ſich durchaus nicht entſchließen konnte, aber heutigen Tags, wo die Terz bereits ſeit den Zeiten des Mittelalters als — wenn auch nur unvollkommene Conſonanz gilt, eben deshalb gar nicht mehr in Betrachtung gezogen werden ſollte.

---

*) S. oben.

**) Der Mangel eines verwandtſchaftlichen Verhältniſſes in der Accorden-Succeſſion.

§. 112.

Uebertrag der Kirchenmuſik-Reform auch auf die weltliche Muſik, und ſtrengere Scheidung der Style, wie erſte Anfänge einer dramatiſchen Muſik.

Doch nicht für ſie ſelbſt allein, und — wie eben gezeigt — für die Ausdehnung der techniſchen Mittel und ihre Wirkſamkeit konnte und mußte jene außerordentliche und in ſich ſo weſentliche Reform der Kirchenmuſik von großem und bedeutend änderndem, ſchwungvollem Einfluſſe ſeyn, ſondern nicht minder war davon auch eine Rückwirkung, und zunächſt zwar eben dort auf die eigentlich weltliche oder profane Muſik vornehmlichſt zu erwarten, wo die Reform ihren erſten Ausgang gefunden hatte; und wie mit dieſer Reform nicht mehr die kunſtvollſte Geſtaltung der contrapunktiſchen Formen und Toncombinationen die Hauptaufgabe der ſchönen Kunſt des Tonſatzs geblieben war, ſondern dazu mehr der Ausdruck innerer beſtimmter Gefühle und ſonſtiger geiſtiger Zuſtände ſich erhoben hatte, ſo mußte, da dieſe Gefühle und Zuſtände unter anderen Verhältniſſen auch immer andere und ſtets in ſich abgeſchloſſene werden, endlich auch eine ſtrengere und beſtimmtere Scheidung der verſchiedenen charakteriſtiſchen Schreibarten und Style daraus hervorgehen, indem das äußere darſtellende Mittel, die eigentliche Form, in ihrer geiſtigen Durchdringung, auch ſtets ſich anders geſtaltete und geſtalten mußte, als ihr geiſtiger Inhalt, das ſie belebende Gefühl und der vorſchwebende Zweck ein anderer wurde oder war. — Es dürfte nothwendig erſcheinen, daß ich zum Beweiſe der Sache etwas weiter aushole.

Schon in den früheſten Zeiten der neuen Muſik-Entwicklung war natürlich auch eine ſogenannt weltliche oder profane Muſik vorhanden, da ſich nicht denken läßt, daß die erſten Chriſten, ſo zunächſt auch die erſte Veranlaſſuug zur Bildung und Ausbreitung einer neuen Muſik für ſie nur in ihren eigenthümlichen Religionsverhältniſſen lag, als Mitglieder der menſchlichen Geſellſchaft überhaupt ſich einer Kunſt entſchlagen hätten, die auch außerhalb der Kirche — ich möchte ſagen eins der weſentlichſten Elemente des geſelligen und öffentlich vereinbarenden Lebens ausmacht. Eine Volksmuſik, in Geſang und Spiel, lebte unter ihnen eben ſowohl fort, und war auch unter ihnen eben ſowohl Eigenthum der mancherley gewerblichen und ſonſtigen geſellſchaftlichen Claſſen, als ſolche ſchon früher, bei den Griechen und Römern, und noch früher und bei allen Völkern, ihren gewichtigen Antheil an der Lebensäußerung genommen hatte; nur war dieſe Art Muſik nicht eigentlich als Muſik, als Kunſt der Töne geachtet, und dachte man, ſo bald von Muſik die Rede war, lediglich noch an

jene Geſtaltung dieſer Kunſt, in welcher dieſelbe bisher nur in der Kirche als deren gewiſſermaßen unveräußerliches Eigenthum geübt wurde. Das Alles auch nicht mit ſo großem Unrechte, als es nach den heutigen Begriffen von Volksmuſik vielleicht ſcheinen könnte. Den eigentlichen Volksgeſang, die Liederweiſen, wie ſie durch allerhand Lebenszwecke täglich hervorgerufen werden, abgerechnet, da hierbei, als einem noch völlig ordnungsloſen und lediglich durch die Tradition fortgepflanzten Naturgeſange, am allerwenigſten der höhere Begriff von Muſik in irgend einer Weiſe erfüllt werden konnte, hatte die weltliche Muſik ihre bemerkenswertheſte Geſtalt noch da angenommen, wo zur Beluſtigung des Volks ſie zur Begleitung irgend welcher declamatoriſcher, maleriſcher oder anderer dergleichen Darſtellungen diente, — Darſtellungen, welche mit Geſang, Tonſpiel und Tanz von jeher die Tröger aller menſchlichen Luſt ausmachten, indem in Mummereien allerley Art die Völker zu allen und namentlich den älteſten Zeiten ſich ihre inneren Ahnungen, die Schatten von Allem, was ihnen heilig und werth war, vorbildeten, um das Unſichtbare ſichtbar gleichſam zu machen und das Wunderbare, Unmögliche wahr und möglich. Schon in den Tempeln der Heiden und bei ihren heiligen Umzügen waren ja Tanz, Geſang und Mummerey die Hauptbeſtandtheile aller Feierlichkeit, und die Luſt dazu ging begreiflich auch ins Chriſtenthum über, wo man nicht minder außerhalb der Kirche ſich derſelben zum beſten Genuß des Lebens hingab. Ja die Bekehrten hingen ſo ſehr an ſolchen Freudenſpielen, daß ſie ſich dergleichen Erholungen von keinem Ernſt, von keiner Macht der Erde hätten nehmen laſſen. Doch wäre die Muſik ſelbſt dabei auch an ſich noch nicht ſo ſchlecht und ungebildet geweſen, ſo duldeten die anderen damit verbundenen mancherley Unanſtändigkeiten, wovon die lange beſtandenen Narren- und Eſelsfeſte die unwiderlegbarſten Zeugniſſe ablegen, doch nicht, daß man von Seiten der eigentlichen Kunſt auch nur die mindeſte Rückſicht darauf genommen hätte. Zu den Zeiten der Kreuzzüge zwar, wo es ſo nothwendig erſcheinen mußte, durch jedes und irgend welches Mittel das Volk für die Sache derſelben zu ſtimmen und in den Gemüthern den Muth anzuflammen zu dem heiligen Kampfe, der gewiſſermaßen der geſammten Chriſtenheit bevorſtand, nahm man auch zu dergleichen Darſtellungen, von deren Wirkung auf das Volk man ſich ſo oft hatte überzeugen können, ſeine Zuflucht, und Pilger und andere dazu geeignete fromme Männer traten auf geweiheten öffentlichen Plätzen auf und ſangen nach Art jener Volksſpiele und unter allerhand bildlichen Vorſtellungen Märtyrergeſchichten und ſonſt dergleichen religiöſe Erzählungen ab, was wohl dazu hätte beitragen können, jene Spiele mit ihren künſtleriſchen Zuthaten im Auge der Gebildeten und namentlich der Kirche zu irgend einem höhe-

ren Anſehen zu erheben, wenn nicht bald eine andere Ausartung wieder darauf hätte folgen ſollen, welche noch weniger faſt geeignet war, die Aufmerkſamkeit der gelehrten Muſiker — und das waren die eigentlichen Muſiker — in irgend einer ehrenden Weiſe zu erregen. Ich meine jene ſogenannten Myſterien nämlich, welche jetzt, zu Ende des vierzehnten Jahrhunderts, entſtanden und welche weiter Nichts waren als ſolche Volksſpiele, nur daß der dabei dargeſtellte Gegenſtand ſtets ein wirklich bibliſcher ſeyn mußte. Die Muſik, welche dabei ſtatt hatte, beſtand meiſtens nur in uniſoniſch abgeſungenen Liedern oder muſikaliſchen Declamationen, und welcher Muſiker des fünfzehnten und ſechszehnten Jahrhunderts hätte einen uniſoniſchen, überhaupt einen einſtimmigen Geſang Muſik zu nennen gewagt, da dieſe nach ihrem Begriffe lediglich nur im künſtlichſten Contrapunkte beſtehen konnte. Wagte es doch daher auch in der erſten Hälfte des ſechszehnten Jahrhunderts, zu Willaerts Zeiten, kein Muſiker, ſo gern er ſich um des Ruhmes und öffentlichen Preiſes willen in der Compoſition jener Neapolitaniſchen Canzonen und dergleichen verſuchte, dieſelben einſtimmig zu ſetzen, ſondern er wählte lieber den vierſtimmigen Geſang, um anderer Seits nicht auch als Muſiker und bei den Muſikern ſelbſt wieder ſein Anſehen zu verlieren. — Die Troubadours und ihre Genoſſen in Deutſchland und Italien — — es mochte manche ergreifende und liebliche Melodie unter den Weiſen ſeyn, in welchen ſie ihre Lieder der Liebe und des Muthes abſangen, doch war ihre Muſik als ſolche in den Händen der Jongleurs und Mineſtrels ſpäter wieder herabgeſunken zu gemeinen Bänkelſängereien oder poſſenvollem Straßengeſchrei, ſo daß kein guter Muſiker ohne ehrenrührigen Anſtoß wohl irgend eine Notiz davon nehmen konnte.

§. 113.

Fortſetzung.

Jetzt indeſſen und ſchon in der erſten Hälfte des laufenden ſechszehnten Jahrhunderts hatte einerſeits nicht allein der deutſche Choral bewieſen, welche ungewöhnliche und außerordentliche Wirkungen ſich auch durch den einſtimmigen Geſang hervorbringen laſſen, ſondern durch die lebhafte Theilnahme auch, welche die anerkannt größten Meiſter an ſeiner Compoſition bewieſen, war anderſeits die einſtimmige und einfache Tonſetzkunſt wieder zu höheren Ehren gelangt; war ferner durch jene von Paleſtrina begonnene und durch ihn auch vollkommen bewerkſtelligte Reform der Kirchenmuſik nicht allein ein Aehnliches auf italieniſchem Boden zunächſt geſchehen, ſondern zugleich auch der eigentliche Zweck der Muſik in ein anderes Licht geſtellt und der Beweis geführt worden, daß die Ehre

eines Muſikers oder Tonſetzers nicht etwa blos beſtehe in der möglichſt kunſtreichen contrapunktiſchen Combination der Töne, vielmehr in der äuſſeren Geſtaltung eines inneren Seelenzuſtandes, und zwar durch ſolch' einfache Mittel als dazu immer nur ausreichen möchten; hatte endlich — wie bereits angedeutet — hierdurch auch der Weg zu einer größeren Verſchiedenheit der Style oder Schreibarten ſich bahnt, indem der Charakter des auszudrückenden Seelenzuſtandes in ſolcher Richtung auch einen beſondern Charakter des Tonſtücks hervorrufen mußte, und konnte ſomit den Tonſetzern immer mehr und mehr auch die Ueberzeugung ſich aufdringen, daß in jeder Art der Tonſetzkunſt, in jedem Style ihr Anſehn und ihr Ruhm, ihre Ehre keineswegs gefährdet werde, wenn anders nur ſie ſelbſt es vermöchten, in welchem begonnenen Werke jene weſentlichſte Aufgabe der Kunſt auf geſchickte Weiſe zu löſen und zu erreichen. Dazu kam die Erinnerung an das Vergnügen, welches ehedem das Volk an erwähnten muſikaliſchen Spielen gefunden; kam die Erinnerung, daß ſelbſt bei den heiligen Vätern der Wunſch vorwalte, die Muſik mehr zum Vergnügen und zum gemüthlichen Leiten des Volks zu benutzen; kam die Erfahrung, daß im Volke beſonders der Heerd größeren künſtleriſchen Ruhmes errichtet ſey, wie endlich denn auch die Ueberzeugung, daß auf dem Wege contrapunktiſcher Speculation nichts Neueres und Größeres noch errungen werden könne, vielmehr ſolches, wornach doch jeder erwärmte und eifrige Künſtler nothwendiges Verlangen hegte, nur geſucht und gefunden werden müſſe in anderer Richtung. Jetzt alſo waren dem muſikaliſchen Talente und Genie die Thore nach allen Seiten hin geöffnet, und wir vermögen uns gar nicht zu wundern, wenn bald Jemand auf den Gedanken kam, dasjenige aus einer älteren oder nächſtliegenden Zeit wieder aufzunehmen, von deſſen großer Wirkung ſo unendlich viele und immer die unzweideutigſten Beweiſe vorlagen, und, um im Intereſſe der Sache und Kunſt es edler zu geſtalten, ihm nur das abſtreifte, was früherhin bei der eigentlichen muſikaliſchen Welt, bei der Kirche, als deren Eigenthum bis dahin die eigentliche Muſik gegolten hatte und überhaupt auch bei den Gebildeteren der menſchlichen Geſellſchaft Anſtoß erregte. Es waren dies jene in vorhergehendem Paragraphen erwähnten Myſterien und der einſtimmige (monodiſche) Geſang. Die Myſterien waren verachtet um der Unziemlichkeit willen, mit welcher hier religiöſe Gegenſtände zur Beluſtigung des Volks öffentlich dargeſtellt und deren Geſchichte abgeſungen wurden; der einſtimmige Geſang, weil ſeine Geſtaltung von den Muſikern als keine Kunſt angeſehen wurde, und weil auch die Kirche, eines Theils um der gewöhnlichen Unſittlichkeit ſeiner Textewillen, andern Theils um der Erinnerung willen, welche er an dieſe und an den deutſchen Choral hätte erregen können, ihn

nicht in ſich aufgenommen hatte. Nahm man daher zu den Myſterien weltliche Gegenſtände und zu dieſen einſtimmigen Geſängen ſittlichere Texte, und war damit die hauptſächlichſte Veranlaſſung ihrer bisherigen künſtleriſchen Verachtung aus dem Wege geräumt, ſo konnte ihrer allgemeinen Theilnahme und ihrer Schätzung auch von Seiten der eigentlichen Muſiker um ſo weniger noch etwas Erhebliches im Wege ſtehen, als dieſe bereits im einfach edlen Style ſich zu bewegen gelernt und denſelben durchaus nicht als ihrer unwürdig erkannt hatten, und als in anderer Richtung auch das Verlangen des Volks nach lebhafterem Vergnügen durch die Muſik, und ſeine nimmer erſchlaffte Schauluſt dadurch hinlänglich befriedigt wurden, ohne der Kunſt ſelbſt das zu vergeben, worauf vorzüglich ihren Werth zu bauen ſie in der Anſicht der Tonſetzer ſowohl als in ihrem eigenen Begriffe nunmehr verwieſen war. Gefaßt aber den ganz richtigen Gedanken und ſeine Realiſirung folgte ihm aus gleichen Gründen unmittelbar nach. Volkslieder entſtanden in Menge, für alle Claſſen und Stände der menſchlichen Geſellſchaft, einſtimmige Canzonen u. dergl., und wie es in Deutſchland die bewährteſten Contrapunktiſten nicht mehr verſchmäheten, einſtimmige Choräle zu ſchreiben, ſo richtete ſich auf einmal auch in Italien deren Aufmerkſamkeit mit ſichtlicher Lebendigkeit auf derartige Compoſitionen, im Beifalle des Volks und ſelbſt der dadurch ergriffenen unmuſikaliſchen Menge ihren ſchönſten Lohn findend. An die Stelle der alten ſog. heiligen Myſterien traten beſonders ſog. Schäferſpiele, in welchen Scenen aus dem Landleben den Gegenſtand der Darſtellung ausmachten, und was früher in ſolcher Vorſtellung meiſt nur declamirt wurde, erhielt ſeinen Vortrag im Recitativ, das man mit dem einſtimmigen Geſange auch aus ſeiner Vergeſſenheit wieder hervorgeholt und gleich dieſem ſchätzen gelernt hatte. Einfache mehrſtimmige Chöre machten den Refrain, und der Contrapunktiſt bauete in ſolcher Vermiſchung der Monodie mit der Polyphonie ſich nun ein unabſehbar weites Feld, auf welchem er mit ungleich größerer Freiheit dann ſeine Kräfte zu üben und zu verſuchen vermochte, als im bloßen Style der Kirche, dem die Mehrſtimmigkeit, ungeachtet aller größern Einfachheit und Natürlichkeit des Geſanges, ſich doch immer noch als eine weſentlich charakteriſtiſche Eigenthümlichkeit bewahrte.

§. 114.

Fortſetzung.

Doch war demnach der Uebertrag der Kirchenmuſik-Reform auch auf die weltliche Muſik gleichſam geſchehen vornehmlich nur mittelſt Veredlung der alten Myſterien, wie mittelſt Wiederaufnahme eines bis dahin in Verachtung und Vergeſſenheit gefallenen einſtimmigen Geſanges, und hatte

dadurch ſchon die Tonſetzkunſt an ſich ſowohl wie in ihrer formellen Beziehung eine ungleich höhere und größere Verſchiedenheit der Schreib- und Setzart erlangt, ſo mußte der Umſtand, daß jene Myſterien im Grunde nichts Anderes waren, als mit Muſik begleitete oder mit ſolcher untermiſchte dramatiſche Vorſtellungen, vielleicht nach Art und in Nachahmung der alten griechiſchen und römiſchen Comödien und Tragödien, unſerer Kunſt unausbleiblich auch noch ein anderes, höchſt wichtiges und in ſich abgeſchloſſenes Bereich eröffnen, in welchem ſpäter ſie dann jene coloſſalen und heroiſchen Erzeugniſſe ihrer inneren wie äußeren Kraft aufzuſtellen ſich gedrungen fühlte, die nach mancherley Vorgängen wir Oper zu nennen gewohnt worden ſind; kurz mußte zu den bisher in der Muſik geltenden Stylen oder Schreibarten endlich ſich auch noch die dramatiſche Form der Tonſetzkunſt geſellen, — eine Form, welche in Folge der Unbegränztheit ihrer bildenden Charaktere jedem Aufſchwunge muſikaliſcher Fantaſie auch die allerhöchſte Freiheit geſtattete, und ſomit jeden Zwang, der hie und da noch der poetiſchen Ergießung in der Muſik auferliegen mochte, auch gänzlich und bis zum letzten Durchbrechen der äußerſten Feſſel von ſich abſchüttelte.

Es iſt hier nicht der Ort, uns ausführlich über das eigentliche, innere wie äußere, Weſen der Oper zu unterrichten; dazu wird im Anfange der folgenden Hauptgeſchichte erſt Gelegenheit werden; in der Zeitperiode, welche meine diesſeitige Darſtellung umfaßt, treten nur die allererſten Anfänge einer eigentlich dramatiſchen Muſik unſerer Betrachtung entgegen; doch zum Nachweis auch, daß wir dieſe Anfänge allein hier, gegen Ende des ſechszehnten Jahrhunderts und in der bisher angedeuteten Entwicklungsfolge zwar, zu ſuchen haben, wird es nothwendig ſeyn, daß wir wenigſtens im Allgemeinen uns über den Begriff einer Oper, als des einzigen Convoluts dramatiſcher Tonſetzweiſe, zuvor verſtändigen. Wir verſtehen unter Oper eine ſceniſche Handlung weltlichen (oder zum mindeſten doch nicht aus der chriſtlichen Religion gezogenen) Inhalts, wobei die Muſik vom Anfange bis zum Ende in ſofern den vorherrſchenden Theil ausmacht, als die Hauptwirkung der ganzen Vorſtellung und der vorzüglichſte Antheil an deren Ausdrucke nur ihr zugewieſen bleibt, und ſonach durchſchnittlich alles Weſentliche in der mit jener verbundenen Declamation nicht geſprochen, ſondern geſungen wird. Ich möchte jedes Wort in dieſer Definition für von Wichtigkeit erklären. Daß Muſik in dramatiſchen Spielen vorkam, ja ſogar in dieſelben verwebt wurde, war ſchon weit früher der Fall geweſen, und wollten wir daher unter Oper ſchlechtweg nur eine mit Muſik verbundene,

alſo überhaupt eine ſceniſche Handlung verſtehen, bei der auch Muſik vorkommt, ſo fiele der erſte Urſprung der Oper in ein weit früheres Zeitalter. Waren doch ſelbſt jene Myſterien — wie geſagt — nichts Anderes als ſolche ſceniſche Darſtellungen, in die ſich auch die Muſik miſchte. Bereits im vierzehnten Jahrhunderte treffen wir in den geiſtlichen wie weltlichen Schauſpielen Muſik, und um ſo natürlicher, als dieſe Kunſt ſchon damals von dem Volke immer mehr begünſtigt wurde. Noch mehr nahm dieſe Liebhaberey im fünfzehnten Jahrhunderte zu, was ſich aus vielen Stellen alter Geſchichtswerke unumſtößlich nachweiſen läßt, und auch die Prachtliebe bei ſolchen Vorſtellungen griff immer weiter um ſich. Wie bereits erwähnt, waren um die Mitte unſeres gegenwärtigen Jahrhunderts die Schäferſpiele in Italien ganz beſonders Mode, und ſelbſt *Intermezzi*, d. h. muſikaliſche Zwiſchenſpiele, welche die Zwiſchenacte der Schauſpiele ausfüllten, hatte man bereits, wenigſtens iſt ganz gewiß, daß 1585 Aleſſandro Striggio und Chriſtofore Malvezzi dergl. zu dem Luſtſpiele des Grafen Giovanni de Bardi „Amico fido“ componirten, worin Götter und Halbgötter ſingend auftraten. Doch war das Alles noch keine eigentlich dramatiſche Muſik, war keine Muſik, welche den nächſten Begriff der Oper (ſ. oben) erfüllt hätte. Dieſer ſetzte vor Allem und unerläßlich die Wiederaufnahme des veralteten und nur in den Gregorianiſchen Kirchenweiſen ſich noch erhaltenen recitativiſchen, wie eine gleich ehrende Vermiſchung des einſtimmigen und mehrſtimmigen Geſanges voraus, denn anders wäre es gar nicht möglich geweſen, den vom Drama unzertrennlichen Monolog eben ſowohl muſikaliſch vortragen zu laſſen, als etwa die lyriſchen Ergüſſe der Chöre ꝛc., und war man dazu, zu dieſer Wiederaufnahme und Vermiſchung, wie gezeigt, erſt in der zweiten Hälfte des ſechszehnten Jahrhunderts gelangt, ſo war man nun freilich und eben ſo gewiß auch gar nicht weit mehr davon, einmal den Verſuch zu machen, ein ganzes Drama, alle ſeine Theile oder doch die weſentlichſten davon, in Muſik zu ſetzen und muſikaliſch vortragen zu laſſen, als man vordem, und mochten in die vielfachen ſceniſchen Spiele ſich auch noch ſo viele muſikaliſche Momente und mit welchem Rechte oder Antheile einzudrängen ſuchen, ſchlechterdings und ſelbſt im Entfernteſten nicht auf eine ſolche Idee kommen konnte.

§. 115.

Fortſetzung.

Was man daher auch dagegen ſagen mag und ſchon vorzubringen geſucht hat: nach meiner Anſicht bleibt es, und aus ſowohl innern denn äußern Gründen, eine unbeſtreitbare Wahrheit, daß die erſten Keime einer

eigentlich dramatiſchen Muſik und damit denn auch die erſte Idee einer eigentlichen Oper keiner andern Zeit als dem Ende des ſechszehnten Jahrhunderts entſproſſen ſind. Ich weiß wohl, der eben ſo gelehrte als fleißige und umſichtige Forſcher Forkel z. B. geht in ſeiner Geſchichte der Muſik ſo weit, zu behaupten, daß Johann Sulpitius, der in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts lebte, der erſte Erfinder der Oper geweſen ſey, da 1480 bereits ein muſikaliſches Drama von demſelben, „Bekehrung des heiligen Paulus", auf einem beweglichen Theater zu Rom gegeben worden ſei, während dieſes „muſikaliſche Drama" doch nichts Anderes war, kurz die ganze Muſik bei dieſem Drama in nichts Anderem beſtand als in einer abgeſungenen Lobrede des Sulpitius auf den Dichter der geiſtlichen Comödie, den Cardinal Raphael Riario. Ziemlich übereinſtimmend erzählt Mattheſon *): „zu Rom wurde ſchon 1480 vom Cardinal Peter Riario (nicht Peter, ſondern Raphael) ein dramatiſches Stück oder ein Operettchen gedichtet, in Muſik geſetzt von Francesco Beverini und daſelbſt aufgeführt. Es verging darauf kein Carneval ohne Opern" (!). Was für Urſache man hat, das und ſolches nachzuerzählen, geht aus dem bisherigen hinlänglich hervor, und wollen wir uns über Mattheſon auch nicht wundern, wenn er ſo ohne alles Weitere, geradeweg und auf gut Glück hin ein altes Myſterium eine Oper oder Operette tauft, ſo hätte man nach ſeiner Zeit doch wohl Muße genug gehabt, ein allgemein feſtſtehendes Urtheil in dieſer Sache zu bilden; allein es geſchah nicht, und ich mag die vielerlei irrthümlichen Sagen und Anſichten, welche darüber herrſchen, nicht alle hier mittheilen, bis auf eine, welche in ihrer Unbeſtimmtheit und relativen Zuverſichtlichkeit zugleich ſo viel Wahres in ſich enthält, daß ſie leicht geeignet ſein könnte, einen lebendigen Glauben für ſich erwecken, während ſie in der Hauptſache ſelbſt doch durchaus falſch ſich herausſtellt. Ich meine die Anſicht Finks, wie er dieſelbe in ſeinem Werke der „Geſchichte der Oper" ausſpricht. Fink meint, die Sache mit der erſten Erfindung oder Einführung der Oper ſtehe gar nicht auf ſo ſicheren Füßen, als man gewöhnlich glaube, und daran ſeien nur die Schriftſteller Schuld, welche uns ihre Ausſagen gern für Untrüglichkeiten aufbürden möchten **); Niemand aber habe eigentlich das Recht, etwas Genaueres darüber zu ſagen, und überhaupt könne man von keiner Erfindung der Oper reden, denn Alles, woraus die erſten

---

*) In ſeiner Critica Musica P. VI. p. 161.

**) Ein Vorwurf, der ſich wohl jedem Schriftſteller und Lehrer machen läßt, wenn man will, denn jeder, auch Hr. Fink, hält ſeine Anſicht für die richtige und ſpricht ſie als ſolche aus.

beſtanden, einſtimmiger Geſang, Recitativ ꝛc., ſei ſchon anher da geweſen, u. ſ. w. Den letzten Satz zunächſt betreffend, ſo ließe ſich derſelbe ebenfalls wieder auch auf jede andere Erfindung in der Welt anwenden, denn ſicher ſind immer die Beſtandtheile, aus welchen deren Erzeugniſſe beſtehen, auch anher ſchon da geweſen. Wenn ein Schuhmacher einen Stiefel erfände, der von ſelbſt ſich an Fuß und Bein ſchiebt, ohne gezogen zu werden, ſo war Leder und Pech ſchon längſt da. Als Kempelen ſeine Schachmaſchine erfand, hatte man Schachbretter, Schachſteine, Räder, Federn ꝛc. auch ſchon längſt. Ueberhaupt concentrirt ſich der ganze Scharfſinn in Finks Urtheil lediglich auf einen Wortbegriff: Entſtehung für Erfindung geſagt, und er wird ſelbſt zugeben, daß er Unrecht hat; allein welcher Unterſchied iſt, und zumal hier, zwiſchen Entſtehung und Erfindung? — Was von ſelbſt, ohne Hülfe anderer Kräfte ꝛc., nicht entſtehen kann, weil es kein Naturprodukt iſt, muß doch nothwendig wohl erſt erfunden werden, wenn überhaupt es entſtehen ſoll, und ſo konnte die Oper nicht entſtehen, wenn ſie nicht erfunden worden wäre. Dem Erfinden geht, zur Vervollſtändigung und Richtigſtellung ſeines Begriffs, nothwendig eine noch niemals vorher gefaßte und hinſichtlich der Realiſirung mögliche Idee voraus, während ihre Realiſirung ſelbſt dann eben die Erfindung iſt. Auf die Richtung der Idee kommt es dabei durchaus nicht an. Die Idee, ein Drama vollſtändig in Muſik zu ſetzen, war, vor angegebener Zeit, wirklich aber noch niemals gefaßt worden, konnte, aus gleichfalls angegebenen Gründen, auch vordem niemals gefaßt, wenigſtens nicht ausgeführt werden, und ſo — iſt denn keine Ungereimtheit oder Unrichtigkeit abzuſehen, wenn wir ſagen, die Oper ſei zu Ende des ſechszehnten Jahrhunderts erfunden worden. Daß Recitativ und alle ihre ſonſtigen Beſtandtheile ſchon da waren, kommt dabei nicht in Betracht; hier handelt es ſich nur von der Zuſammenſetzung dieſer Theile zu einer Oper (dieſe natürlich in ihrem unvollkommenſten Zuſtande noch gedacht), und da dieſe Zuſammenſetzung neu war, ſo ſtellt ſich auch die Oper oder überhaupt dramatiſche Muſik als eine neue Erfindung jener Zeit heraus, deren weitere ſpecielle Geſchichte in Folgendem mitgetheilt werden mag.

§. 116.

Fortſetzung.

Der erſte Gedanke an die Monodie, der — was für den Augenblick damals wohl noch Niemand ahnete — nachgehends und alſobald alle jene oben, beſonders §. 113 und 114, aufgezählten und ſo außerordentlichen Folgen für das geſammte Muſikweſen haben ſollte, entſtand in dem Hauſe des edlen Giovanni Bardi, Conte di Vernio, zu Florenz. Dieſer,

ein eifriger Verehrer und Freund der Künſte und Wiſſenſchaften, ſah nämlich alle Woche ein Paar Mal eine Geſellſchaft von angeſehenen Künſtlern und Gelehrten bei ſich, welche, durchdrungen von dem Stande der Dinge, ſich darüber beriethen, wie und auf welche Weiſe unſerer Tonkunſt, die in der Kirche einen ſo bedeutenden Umſchwung genommen, überhaupt auch wohl und beſonders im öffentlichen Leben eine größere Förderung zu Theil werden könnte. Es befanden ſich unter jenen z. B. der geſchätzte muſikaliſche Gelehrte, Schriftſteller und Lauteniſt Vincenzo Galilei (Vater des als Mathematiker und Aſtronom ſpäter ſo ſehr berühmt gewordenen Galileo Galilei), Jacopo Peri, der zu Florenz anſäſſige Römer und ausgezeichnete Sänger Giulio Caccini u. A. Auch der Römer Emilio del Cavaliere ſtand mit der Geſellſchaft durch eine lebhafte Correſpondenz in Verbindung und war zum öfteren ſelbſt gegenwärtig, um den Verhandlungen beizuwohnen. Einſeitige Beobachter haben den verdienten Männern ſchon zu wiederholten Malen den Vorwurf gemacht, daß ſie mit ihren Bemühungen Nichts gewollt hätten, als der herrſchenden Liebe zum Griechenthume auch in der Kunſt wieder einen erheblicheren Vorſchub zu leiſten, indem ſie die Abſicht offenkundig an den Tag gelegt, die altgriechiſche Tragödie mit ihren muſikaliſchen Zuthaten wieder herzuſtellen; indeſſen — und ich habe mich im Innerſten meines Herzens darüber gefreut, daß nicht Kieſewetter in ſeinem Geſchichtsabriſſe auch einen gleichen Ton anſtimmte — wir heutigen Tags, da wir die Folgen kennen, ſollten es für ein wahrhaftes Glück anſehen, daß die Männer wirklich auf einen ſolchen Gedanken kamen, denn nur im Streben nach dieſer Abſicht mußte ihr Blick nothwendig auch wieder auf den verſchollenen oder verachteten einſtimmigen Geſang mit einfacher Inſtrumentalbegleitung gerichtet werden, zu deſſen ganzer würdiger Erinnerung, in dem begreiflichen Haſſe der Italiener gegen den deutſchen Choral, ſie andern Falls ſchwerlich wohl gekommen wären, und daß ſonſt nicht etwa etwas Altgriechiſches wieder in unſere Tonkunſt ſich hätte einſchleichen können, dafür hatte ja dieſe ſelbſt ſchon mit Thor und Riegel auf's beſte geſorgt. Vincenzo Galilei war es, der den erſten Verſuch und zwar in edlerer Weiſe wieder damit machte. Er nahm einige Fragmente oder Scenen aus Werken berühmter Dichter, erdachte eine für ſeine Stimme paſſende Melodie dazu und ſang ſie unter Begleitung ſeiner Laute ab. Die Sache erhielt Beifall und fand Nachahmung, vornehmlich von Seiten Caccini's. Im Ganzen angeſchaut waren die auf dieſe Weiſe entſtehenden Muſikſtücke nichts als recitirende Geſänge, welche ſich theils zwiſchen damaliger Volksweiſe, theils zwiſchen der kirchlichen Pſalmodie bewegten. Nun führte die Abſicht der Herſtellung altgriechiſcher Schauſpiele

aber bald auch weiter. Graf Bardi dichtete dem letztgenannten Sänger, der unter den Mitgliedern der ſogenannten Academie wohl die beſte Stimme und den ausdrucksvollſten Vortrag haben mochte, eine Art Intermezzo, wie man früher wohl ſchon kannte, doch weniger für blos eine Stimme; das Stück hieß „Combattimento d'Apolline col Serpente" und machte 1590 abermals großes Aufſehen, wenn daſſelbe auch wohl mehr in der Vorliebe der Geſellſchaft für das Neugefundene als in der eigentlichen Schönheit der Muſik ſeinen Grund haben mochte, denn da ſogar die ſpäteren und für noch gelungener erklärten Verſuche von der damals gewohnten Muſikweiſe, ja nicht einmal viel von der Pſalmodie abwichen, ſo dürfte man ſich vielleicht ſehr irren, wenn man in dieſem „Kampfe des Apollo mit dem Drachen" eine wirklich ſo ungehörte Vortrefflichkeit, einen ſo ſehr geſchmackvollen Zuſchnitt im Melodiſchen, Rhythmiſchen oder Recitativiſchen ſuchen wollte. Uebrigens nannte man die Muſik in beſter Meinung eine ganz neue Muſik (nuova musica), und bei der Lebhaftigkeit, womit der Italiener überhaupt für alle ſeine Unternehmen beſorgt zu ſeyn pflegt, wiederholte man dies Wort auch ſo lange, bis die ganze Welt es glaubte und nachſagte. Rühmte ſich doch daher Caccini, der ſich nicht wenig über den Erfolg freuen mußte, ſpäter ſelbſt auch, daß er der Erſte geweſen ſei, von welchem einſtimmige Geſänge gedruckt worden ſeien, was wohl wahr ſeyn mochte, nur nicht in dem Sinne, als ſei er überhaupt auch der Erſte geweſen, der einſtimmige Geſänge geſetzt hätte. In ſolchem Sinne war — wie geſagt — er nur einer der Erneuerer eines alt Vergeſſenen, das in der Art ſeiner Benutzung nur neu erſchien.

Daß die ſchnell und immer mehr um ſich greifende Geſellſchaft auf dem einmal betretenden Wege fortfahren würde, ließ ſich vorausſehen, und beſonders als ſie in der Perſon des Jacob Corſi einen neuen Beſchützer gewann, deſſen Freund der damals ſehr hoch geachtete Dichter Ottavio Rinuccini war, welcher gleichfalls nun ſeine Kräfte für das neue Heil in Bewegung ſetzte. Doch ſchlug einen wirklich neuen Weg auch er nicht im Geringſten ein, vielmehr war ſein erſtes dramatiſches Gedicht, das er für die Verſuche der Geſellſchaft ſchrieb, im Grunde nichts Anderes als ein Schäferſpiel, von welchem ich bereits geſagt habe, daß der Dichtung nach man dergl. in Italien ſchon um die Mitte des ſechszehnten Jahrhunderts kannte. Es war jenes Spiel die berüchtigte „Daphne". Die Compoſition ward Jacob Peri unter berathender Aufſicht des Dichters und mit Hinzuziehung des ſchon hierin erprobten Sängers Caccini übertragen. Die Dichtung, welche wir auch in einer deutſchen Nachbildung von Martin Opitz noch jetzt beſitzen, hat nach unſeren heutigen Begriffen von einem dramatiſchen Stücke gar keinen oder doch nur ſehr wenigen

Werth; wie es mit der Muſik in dieſer Beziehung geſtanden, wiſſen wir nicht mehr, da ſich Nichts davon bis auf unſere Zeiten erhalten hat. Den noch davon vorliegenden Beſchreibungen zu Folge muß ſie ſich dem eigentlichen Recitativ der ſpäteren Componiſten und dem Arioſen mehr oder weniger genähert haben, und die begleitenden Inſtrumente beſtanden in einem Flügel, einer großen Zither, einer Viola da Gamba und in einem Paar Flöten. Die erſte Aufführung des Stücks hatte im J. 1594 im Hauſe des Corſi ſtatt, und welches ſeltene Aufſehen ſie erregte, kann man daraus abnehmen, daß um ſo viel ſpäter noch eine Ueberſetzung davon beſorgt wurde. Der Ruf der „neuen Kunſt" drang ſelbſt bis weit in's Ausland.

§. 117.

Fortſetzung.

Energiſcher noch, wenigſtens für den Hauptzweck, wirkte bald auch Orazio Vecchi zu Modena. Er ſchrieb im Jahre 1597 ſeinen „Anfiparnaso". War das Stück im Grunde auch nichts weiter als ein Miſchmaſch von zuſammengeſtellten luſtigen Scenen, die auf der Bühne geſpielt und hinter den Couliſſen von einem Chore geſungen wurden in einer Muſik, welche mit dem Madrigalenſtyle viele Aehnlichkeit hatte, ſo war es doch mehr auch ſchon denn ein bloßes Schäferſpiel oder ein Intermezzo, war in ſeiner Art eine wirkliche Comödie, die ganz durchcomponirt erſchien, und indem er dieſelbe nicht blos privatim aufführen ließ, ſondern in Wahrheit auf die Bühne brachte, verwies er äußerlich auch dieſe „neue Muſik" dahin, wohin ſie eigentlich gehörte, und zeigte ſo mit beſtimmtem Finger den Weg, der zu weiterer Ausbildung der Sache gewandelt werden mußte. In Arteaga's „Geſchichte der italieniſchen Oper" leſen wir eine ausführlichere Beſchreibung dieſes Stücks. Die Hauptperſonen darin waren Pantalon, Harlekin, Brigella und der ſpaniſche Capitän Cardono, der immer lächerlich gemacht wird, was Arteaga als einen Spanier beſonders geärgert und daher auch bewogen zu haben ſcheint, dieſen Verſuch als immer noch völlig mißlungen zu erklären, was auch recht wohl möglich ſeyn konnte, da jene Perſonen alle in den verſchiedenſten Dialekten italieniſch, lateiniſch, hebräiſch ꝛc. durch einander reden und ſingen; doch war er immer ſchon mehr im dramatiſchen Sinne als alle ſeine Vorgänger, und hatte jedenfalls das Verdienſt, dieſe Art von Muſik wirklich auch auf der Bühne eingeführt zu haben, was nun, um ſeinen glänzenden äußern Erfolgs willen, wiederum nicht lange ohne Nachahmung bleiben ſollte, worunter beſonders ein ähnliches Unternehmen am Hochzeitsfeſte des Königs Heinrich IV von Frankreich hervorgehoben werden muß.

Dieſes Feſt durch ihre Kunſt zu verherrlichen, hatte die oft erwähnte Geſellſchaft feſt beſchloſſen. Rinuccini dichtete dem zu Folge dazu ſeine „Euridice“, die nachgehends noch den Zuſatz **Tragedia per Musica** erhielt. Peri ſetzte ſie in Gemeinſchaft mit Caccini und Corſi in Muſik. Das Stück hatte ſchon fünf Akte, von welchen jeder mit einem Chore ſchloß. Die auch viel zu ſehr gedehnte Fabel ließ zwar dem Schäferleben ſtets die Oberhand, ſo daß für den Charakter einer Tragödie kaum noch ein Merkzeichen übrig blieb, und auch die Muſik, die von nicht Wenigen, der Himmel weiß warum, jedenfalls ohne ihre Schuld, für außerordentlich großartig ausgegeben wird, bewahrte immer noch ſo ſehr das Zeitgemäße der Madrigalenform, daß Arteaga ſelbſt, ſo bereitwillig viel Gutes er der Fabel nachrühmt, doch zugeſtehen muß, ſchon des Textes wegen werde ſchicklicher das Drama mehr eine aneinander gereihete Madrigalenkette denn ein eigentliches Trauerſpiel genannt; doch lag im Ganzen, und mag der heutige Geſchmack die Muſik auch noch ſo ſteif, trüb und was Alles dergleichen finden, immerhin ſchon ein gewiſſes dramatiſches Element, und indem die Euridice bei genanntem Feſte im Jahre 1600 mit aller Pracht der Scenerie und allem Glanze äußeren Bühnenſpiels wirklich zur öffentlichen Aufführung gebracht wurde, war damit denn auch ein Keim dem künſtleriſchen Boden entſproßt, der nur gehörig gepflegt zu werden brauchte, um mit gleicher Kraft emporzuwachſen zu einem Baume ſo blüthe= und früchtereich, als wir den Stamm der Kirchenmuſik für ſich längſt ſchon in dieſer Epoche zu bewundern Urſache und Veranlaſſung hatten, nämlich der Keim eines wirklich dramatiſchen Styls in der Muſik, eines Styls, der in ſeiner unendlichen Ausdehnung ziemlich alle Formen muſikaliſcher Kunſt umfaßt, und gegenüber von der ſtrengeren Kirchenmuſik nun auch ein Gebiet erſchließen mußte, auf welchem das künſtliche Genie mit aller Freiheit ſich ſeiner Begeiſterung hingeben und ſo Gebilde hervorrufen konnte, die der hiſtoriſchen Darſtellung in aller Beziehung die reichſten und kräftigſten Momente zu unerſchütterlichen Anhaltspunkten darbieten, und in ihrem Umfaſſen aller tonkünſtleriſchen Geſtaltungen und Conjunkturen mit ihrem Entſtehen auch am ſchicklichſten den Zeitpunkt abſchließen, wo eine Geſchichte beginnen ſoll, die eben dieſe Geſtaltungen und Conjunkturen zu ihrem Hauptgegenſtande zu wählen und in allen ihren mannigfachen Wirkungen, Folgen und Urſachen zu unterſuchen und darzuſtellen hat.

Eigentliche Geſchichte
der
heutigen oder modernen Muſik.

Erſte Periode.

Von Erfindung der Oper bis zur erſten Ausbildung einer ſelbſtſtändigen Inſtrumentalmuſik, oder die Geſchichte von Monteverde bis Scarlatti.

Zeit: 1600 – 1700.

Erſtes Kapitel.

Allgemeiner Standpunkt oder Zuſtand der Muſik überhaupt zu Anfang des ſiebenzehnten Jahrhunderts.

§. 1.

Ueberſichtlicher Rückblick.

Alle Kunſt beruht als ſolche und nach ihrer äußerlichen, ihrer techniſchen Seite hin, welche erweislich ja den einzigen Gegenſtand ihrer hiſtoriſchen Forſchung bietet, *) auf einem gewiſſen Können und Vermögen. Wer eine Kunſt ausübt, kann Etwas, was Andere nicht können oder zum mindeſten doch nicht in der Art und Vollkommenheit, als Jener, hervorzubringen vermögen. Daher ja auch wohl zunächſt nur ihr Name, der Name Kunſt. Dieſes Können und Vermögen in der Kunſt indeſſen beſteht nach ſolch' techniſcher Seite hin vornehmlich nur in der Behandlung eines äußerlichen Stoffes nach Abſicht der Kunſt und ihrer Gattung ſelbſt, und der Stoff als ſolcher dann bleibt, welche Kunſtgattung wir insbeſondere auch in's Auge faſſen, ſtets der Natur, der phyſiſchen Welt entnommen. Bei der Malerey iſt es die Farbe und ihre Miſchung, bei der Bildnerey der harte Stein, das Holz, ſpröde Erz ꝛc., bei der Muſik der Ton mit ſeinen Combinationen, bei der Poeſie das tönende oder gezeichnete Wort ꝛc. Ich wiederhole: nicht auf den Inhalt, das eigentlich belebende Princip,

*) Vergl. §. 5. ff. der Einleitung.

jenen Hauch der Seele, jenes geiſtige Intereſſe, welches dem Kunſtwerke Leben und Bewegung, Charakter und innerſte Thätigkeit verleiht, kommt es dabei ſchon an, ſondern lediglich auf den äußern bildſamen Stoff, durch welchen blos Fleiſch und Bein ſich geſtaltet, worin der künſtleriſche Geiſt dann ſpricht, athmet und ſich mittheilt. Dieſes Fleiſch und Bein aber wurzelt bei aller Kunſt, ſchaffe durch Ton oder Gebehrde, Farbe oder Wort, Stein oder Mörtel ſie ihre wunderbaren Geſtalten zur Welt, allein tief in der äußeren Natur ſelbſt, und das in Betrachtung gezogen, möchte es unbegreiflich uns faſt dünken, wie die Muſik, welche unſer wir nennen, ganze fünfzehn Jahrhunderte faſt brauchte, um nach Seiten ihres bildſamen Stoffes und deſſen Geſtaltungsfähigkeit hin bis zu dem Grade von Vollkommenheit zu gelangen, auf welchem mit Beginn desjenigen Zeitmoments wir ſie treffen, an welchen erklärter Maaßen unſere Geſchichte ſich hier eigentlich anknüpft, während alle übrigen Künſte, gleichem Boden entſproſſen, längſt vor dem auch in formeller Beziehung zu einer Ausbildung und Vollkommenheit gediehen waren, welche kaum noch eine größere Erweiterung ihrer mechaniſchen Kräfte in Ausſicht ſtellen laſſen wollte. Die Poeſie und bildende Kunſt — ſchon bei den Griechen und Römern, Aegyptern, Hetruriern u. ſ. w. und lange vor Chriſtus ſtanden ihre Werke in einer Vollendung da, welche das heutige Talent und der heutige Kunſtgeiſt oft noch vergebens nachzuahmen und zu erreichen ſtrebt; und aus den Zeiten des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts — welche unendliche, erhabene Größen ragen aus jenen Zeiten für das Studium dieſer Künſte zu uns herüber, und wie vollkommen erſcheinen uns bei ihnen ſchon ſelbſt die mechaniſcheſten Mittel, der allernatürlichſte Stoff in ſeiner Bildſamkeit entwickelt; nur der Ton brauchte ganze ſechszehn Jahrhunderte, ehe er eine nur einigermaßen elementariſche Kunſtkraft in ſich aufzunehmen vermochte. Doch auch nur ſechszehn Jahrhunderte, und ziehen wir neben ſeiner Weſenheit, die ihn als Produkt der äußern Natur dennoch ſo bedeutend von jedem andern Kunſtſtoffe unterſcheidet, auch noch den Umſtand, diejenige hiſtoriſche Thatſache in's Auge, daß, obgleich in ſich ſelbſt älter denn jede andere Kunſt, weil nicht durch und nach, ſondern ſogleich mit und in dem Menſchen entſtanden, die Muſik — was bei keiner andern Kunſt je und in ſo durchgreifendem Maaße der Fall geweſen iſt und ſeyn konnte — mit der totalen Umwälzung eines religiöſen Gemüthslebens und Glaubens im Chriſtenthume auch zu deſſen Anfang eine ſolch' vollkommene Reformation zu erfahren hatte, daß ihr kaum noch etwas Anderes von ſich ſelber blieb, denn der Stoff in ſeiner roheſten, ungeprüften Geſtalt, und daß ſomit in ihrer hiſtoriſchen Selbſtentwickelung ſie gewiſſermaßen zurückgeworfen ward bis zu den erſten Zeiten einer kaum erkeimenden Kindheit,

während alle anderen Künſte und Wiſſenſchaften in der Richtung, welche ſie einmal genommen, ruhig weiter wandeln und ihrer möglichſten Vollendung auch in techniſcher oder mechaniſcher Beziehung entgegen eilen konnten, ſo darf uns jener Unterſchied gleichwohl nicht ſo außerordentlich, die Zeit nicht zu lange, und die ganze Erſcheinung nicht als eine ſolch' verwunderliche und betrübende vorkommen, die, wäre ſie nicht geweſen, unſere Kunſt jetzt bereits um mehrere Jahrhunderte in ihrer Ausbildung voran dünken ließe, vielmehr als eine ſolche, welche in der Natur der Sache ihren unverhinderlichen Grund findet. Bleiben wir nur bei dem letzten Satze zuvor noch etwas ſtehen.

§. 2.

Fortſetzung.

Allerdings wirkten die früher (bei anderer Gelegenheit) ſchon erwähnten vielen verheerenden Kriege in den alten Kunſtländern, namentlich in Griechenland, ſehr nachtheilig auch auf die bildenden, überhaupt außermuſikaliſchen Künſte ein. Die Verwüſtungen der Aetolier zu Dodona und Olympia, noch mehr die Zerſtörung Corinths, die Belagerung von Athen und die Plünderungen von Delphi, Epidauros und Olympia im Mithridatiſchen Kriege brachten frühzeitig ſchon auch die herrlichſten bildenden Kunſtwerke dort zu Grunde. Doch waren eben dieſe Kriege und Plünderungen allein nur das Mittel der Wegführung ſolcher griechiſcher und überhaupt claſſiſcher Werke nach dem Lande, wo fortan die Künſte ihren fruchtbarſten Heerd aufſchlagen ſollten, nach Italien. Ohne ſie hätte dieſes kunſtbegeiſterte Land vielleicht in mehreren Jahrhunderten noch keine Ahnung gehabt von den Herrlichkeiten, in welchen beſonders das alte Griechenland in ſolcher Beziehung vorſtrahlte. Anfangs gebrauchte man dieſe Werke, wie mehrere Beiſpiele beweiſen, zwar mehr nur zur Verherrlichung römiſcher Triumphe, aber ſie waren doch da, wurden erhalten, und ſeitdem eine lebendigere Kunſtliebhaberey allgemeinen Eingang fand, und jene Kunſtwerke auch zur Zierde öffentlicher Spiele und Feſte, beſonders aber als Gegenſtände des Luxus auf den Villen der Großen angewendet wurden, mußten ſie auch den Trieb der Nachahmung erwecken und nicht allein in vielfachen Nachbildungen ſich fortpflanzen, ſondern auch das Talent zu ähnlichen Bildungen aus eigenen Kräften rege machen, und um ſo mehr, als wirklich Italien von nun an mit einer Menge griechiſcher Kunſtwerke und Geräthſchaften angefüllt wurde, ſo ſehr, daß man zu deren Erwerbung hin und wieder ſelbſt empörender Mittel ſich zu bedienen für erlaubt hielt, wie man z. B. aus den Plünderungen eines Verres dreiſt

ſchließen darf, da andere Statthalter nach ihm es nicht viel beſſer werden gemacht haben *).

Zwar ſtand, nachdem durch ſolche Liebhaberey auf längere Zeit und vielfach für die Erhaltung und Vermehrung von dergl. Kunſtwerken geſorgt worden war, mit dem Verfall des römiſchen Reichs auch ein eben ſo ſchneller und gewiſſer Untergang denſelben wieder bevor. Auch wirkte, und vorzüglich ſeit dem vierten Jahrhunderte, der fanatiſche Eifer der Chriſten dahin, durch welchen ein großer Theil der herrlichſten Denkmäler zu Rom, Conſtantinopel, Alexandrien u. a. Städten entſtellt, zerſtört und vernichtet wurde, indem, durch den Geiſt ihrer Religion gegen viele Denkmäler gleichgültig gemacht, ein eigener Reiz ſie auf einmal beſeelte, durch ſolche Zerſtörung eine Art Wiedervergeltung früher erlittener Verfolgungen zu erlangen, und die Lehrer nicht allein durch Ermahnung und Beiſpiel darin vorangingen, ſondern die Obrigkeiten ſogar auch durch eigene Edikte dazu berechtigten. Die im fünften Jahrhunderte erfolgten verheerenden Einfälle barbariſcher Völker, durch welche das weſtrömiſche Reich ſich auflöste, konnten keinen beſſeren und günſtigeren Einfluß äußern, namentlich zu Rom, wo 409 und 410 Alarich, 455 Genſerich und 472 Ricimer plünderte, aber auch in den vorzüglichſten Städten des nördlichen Italiens und Galliens, wo um Mitte des genannten Jahrhunderts bekanntlich Attila wüthete. Bürgerliche Unruhen (z. B. in Conſtantinopel), Erdbeben (z. B. in Antiochien) brachen im oſtrömiſchen Reiche aus und ſtellten ebenfalls Verheerungen aller Art an unter außer muſikaliſchen Künſten und Wiſſenſchaften.

Doch ſo groß und betrübend auch all' der nachtheilige Einfluß ſeyn mochte, den dieſe Ereigniſſe auf genannte Künſte nothwendig ausüben mußten, immerhin waren ſie nicht im Stande, ganz und gar das zu vernichten, was Jahrtauſende hindurch des Menſchen angeborne Liebe zur Kunſt und ſein Talent und Trieb dazu geſchaffen hatten, und immerhin blieben in den Händen der Großen und reichen Anſtalten noch Werke genug übrig, welche bei neuerwachender Achtung vor ihnen, die zudem wohl ruhen, aber niemals ganz hinſterben kann in dem Menſchen, auch eben ſo kräftig wieder auf ihre Vermehrung und Aufnahme der Künſte und Wiſſenſchaften überhaupt hinwirken ſollten. Denken wir nur an den Fleiß, der vom ſechsten Jahrhunderte an ſchon wieder verwendet ward auf Erhaltung und Verbreitung alter claſſiſcher Literatur, und daß, wie der Denkmäler-Haß der Chriſten vordem verwüſtete und zerſtörte, ihr Bilder-

---

*) Vergl. Sicklers Geſchichte der Wegnahme und Abführung vorzüglicher Kunſtwerke aus den eroberten Ländern in die Länder der Sieger.

ſtreit nachdem, im achten und neunten Jahrhunderte, der bildenden Kunſt auch in ſofern einen bedeutenden Vorſchub wieder leiſten mußte, als bei den Bilder-Freunden die zu erſtrebende möglichſte Vollendung in den dahin gehörigen Künſten auch die hauptſächlichſte und ſiegreichſte Waffe nur ſeyn konnte gegen die Feinde. Die Kreuzzüge im eilften Jahrhunderte förderten zwar nicht ſonderlich, aber ſie zerſtörten doch auch nicht, wenigſtens nicht in Italien; und welche Epoche begann endlich mit dem vierzehnten Jahrhunderte für die bildenden und anderen außermuſikaliſchen Künſte, beſonders in Italien! — Ein Leonardo da Vinci, Michel Angelo, Raphael Sanzio, Giorgione Barbarello, Caſtelfranco, Titian und Correggio ſtehen an der Spitze der Maler; ein Nicolaus von Piſa, Donatello, Tatti, Lorenzo Botti, Della Porta, Buonarotti, Bernini und Algardi an der Spitze der Bildhauer; Bonaſone, Marco di Ravenna, di Ghiſi, Carracci u. A. an der Spitze der Kupferſtecher, u. ſ. w. Der heitere Himmel, unter welchem Italien liegt, glühende Fantaſie, frohe Lebensluſt, angeborner Schönheitsſinn ſeiner Bewohner, dazu ſtete Gelegenheit, ſchöne Formen in der Natur und in den noch immer ſehr zahlreich vorhandenen Muſtern der Antiken anzuſchauen, und eine hohe Empfänglichkeit des Gemüths für äußere Religiöſität veranlaßten eine Ausbildung dieſer Künſte, daß zu Ende des fünfzehnten und ſechszehnten Jahrhunderts ſchon ſie da zu ſtehen ſcheinen, wo die Muſik kaum heutigen Tages erſt angelangt zu ſein nur glauben darf.

§. 3.

Fortſetzung.

So fällt, im Vergleich des Alters, denn unbedingt für unſere Kunſt der Vorwurf hinweg, als habe ſie nicht gleichen Schritt zu halten vermocht mit den übrigen Künſten in Abſicht auf ihre innere wie äußere Ausbildung, und eine Zeit zu ſolcher gebraucht, welche, kaum halb durchſchritten, dieſe bereits in ihrer Vollkommenheit ſie bei Weitem überflügelt. Bot — und, was einen weitern Grund für die Unzuläſſigkeit einer Geſchichte unſerer Kunſt im Zuſammenhange mit der Geſchichte der übrigen Künſte abgiebt — bot zu Ende des ſechszehnten Jahrhunderts die Muſik auch durchaus noch keine weſentlichen Momente dar, welche irgendwie ihr das Recht hätten verleihen können, hinſichtlich ihrer techniſchen Ausbildung auf irgend eine Weiſe neben den übrigen ſogenannten ſchönen Künſten ſich vergleichend aufzuſtellen, ſo war keineswegs doch ſie etwa langſamer vorangeſchritten in der Zeit mit ihren entwickelnden Bewegungen, ſondern hatte da einen totalen Umſchwung erlitten und gleichſam aus ſich ſelbſt heraus

wieder einen neuen Anfang nehmen müſſen, wo die übrigen Künſte bereits mit beflügelteren Schritten gleichſam fortbauen und forteilen konnten auf einer Grundlage und einem Boden, welcher ſchon von dem vorchriſtlichen Zeitalter in höchſter Kunſt und Zweckmäßigkeit ihnen gelegt war. Die Muſik kämpfte in doppelter Beziehung beim Beginn des Chriſtenthums: einmal ſich los zu machen aus alten hemmenden Feſſeln, und dann aus ſich ſelbſt auch wieder ſich heranzubilden zu einem neuen kunſtmäßigen, freien Syſteme; jede andere Kunſt, mochten die Wirkungen des heiligen Chriſtenthums auch nicht ſpurlos an ihrer Entwickelung vorübergehen, hatte gleichwohl einen ſolchen Kampf nicht zu beſtehen, und aus den Segnungen des chriſtlichen Lebens nur neue Kraft zu ſchöpfen zu einem Aufſchwunge, den vordem ſie ſchon genommen, aber wegen Erſchlaffung der Flügel blos noch nicht hatte vollenden können; die Muſik an und für ſich — ja, iſt wohl die älteſte, die mit der Menſchheit geborene Kunſt, aber unſere Muſik, die Muſik in der formellen Geſtalt, in welcher jetzt wir ſie zu üben angewieſen ſind, datirt ſich erſt von den erſten Tagen eines friſcher aufkeimenden Chriſtenthums her, und jede andere Kunſt iſt in ſolcher Beziehung weit älter, hatte Jahrtauſende vielleicht ſchon in ihrer Schule durchlebt, ehe die unſere nur für dieſe ſelbſt eine größere Freiheit anzuſprechen vermochte.

§. 4.

Fortſetzung.

Indeß wäre es auch, hätte wirklich die Muſik, um dahin auch nur in formeller Entwickelung zu gelangen, wo am Ende des ſechszehnten Jahrhunderts wir noch ſo ſcheinbar dürftig ſie treffen, — hätte wirklich ſie bis dahin einen ungleich größern Zeitlauf gebraucht, denn jede andere ihrer ſchönen Schweſtern, welche die Leiter bis zu verhältnißmäßig gleicher Stufe der Vollendung demnach in ungleich kürzerer Friſt erſtiegen haben ſollte, was übrigens nach dem Bisherigen ſchlechterdings noch nicht zugegeben werden kann und darf, ſo hätte dazu ein fernerer und ſehr weſentlicher Grund auch gelegen in der ganzen innern wie äußern Weſenheit des Stoffes ſelbſt, auf welchen allein ſie zur Geſtaltung ihrer ſchönen Werke als das einzige Material angewieſen bleibt, alſo in Natur und Weſenheit des Tones.

Zwar iſt dieſer Ton, an und für ſich und ſeinen nächſten Begriffen nach angeſchaut, eben ſowohl ein reines Produkt der Natur, als Farbe, Stein, Holz, Erde, und welcher Stoffe ſonſt die übrigen Künſte zur Bildung ihrer Werke ſich bedienen; aber er wird gleichwohl nicht ſo unmittelbar von derſelben erzeugt, als alle dieſe weiter genannten Produkte, muß an und für ſich ſchon, ungedenk ſeiner fernern Be-

handlung, **mittelbar**, durch mehr oder weniger künſtliche oder mechaniſche Mittel ihr erſt entlockt werden, und dieſe Art der mittelbaren Entſtehung macht dann vor Allem ſchon einen Proceß in der Entwickelung nothwendig, den keine andere Kunſt mit der Muſik theilt und der dieſe unverhinderlich aufhält in der formellen Ausbildung gerade auf dem Punkte, wo die übrigen Künſte bereits getroſt fortſchreiten können zu ihrem endlichen Ziele und wenn mit noch ſo geringer Kraft auch. Man halte mir hier nicht entgegen, daß z. B. die Farben des Malers ebenfalls nicht ſo unmittelbar von der Natur geboten werden, vielmehr deren Miſchung und ſonſtige Zubereitung bis zu dem Endpunkte, wo ſie wirklich der malenden Kunſt zu dienen im Stande ſind, Arbeiten, Studien und Erfahrungen vorausſetzen, welche der künſtleriſchen Ausübung nicht weniger einen Proceß voranſtellen, welcher die formale Bildung bis zu ihrer Vollendung wohl gleich lang und dauernd aufhielt und ſtets noch aufhält: dieſer Proceß fällt zuſammen erſt mit einem zweiten des Tones, in welchem ſolcher in ſeinen mannigfachen Combinationen die Fähigkeit zu wahrhaft künſtleriſcher, zu eigentlich muſikaliſcher Produktion anzunehmen ſich anſchickt, und einem Proceß zwar, der wiederum mit ungleich größern und aufhaltendern Schwierigkeiten verbunden ſeyn mußte, denn bei jeder andern Kunſt, als dem Tone an und für ſich alle jene **Materialität** auch abgeht, und er Nichts von einer gleichartigen Materialität an ſich trägt, als welche an dem bildenden Stoffe jeder andern Kunſt unabweislich haftet, das Unmaterielle in der Natur aber eine ungleich höhere und umfaſſendere wiſſenſchaftliche Behandlung erfordert, denn das Materielle, nur auf wiſſenſchaftlichem Wege und zwar auf einem ſolchen wiſſenſchaftlichen Wege in ſeiner Weſenheit erforſcht werden kann, der ſeine Speculationen wohl an die Empierie anknüpft, aber von da aus auch in das weniger begreifbare und ſchwerer zu überſehende Gebiet der Metaphyſik gleichſam fortführt. Erde, Farben, Stein, Holz, — kurz welcher Stoffe eine außermuſikaliſche Kunſt ſich zu ihrer Bildung bedient, — alle dieſe Gegenſtände in ihren phyſiſchen Verhältniſſen ſowohl, als dahinaus zu unterſuchen und zu erforſchen, wie weit und in wie fern ſie wohl künſtleriſchen Zwecken zu dienen vermögen, mag immerhin mancherlei wiſſenſchaftliche Kräfte, die reichſte Erfahrung vorausſetzen und erfordern, die Materialität gleichwohl, welche an ihnen haftet und in welcher ſie häufig mehr denn blos einen und jedenfalls den geübteſten unſrer Sinne, das Auge, berühren, erleichtert die Arbeit und fördert ungleich ſchneller ſie zum Ende, während der unmaterielle Ton, der Klang in ſeiner reinen ätheriſchen Natur, jene Kräfte dabei nicht allein in einer ungleich höhern

Potenz noch bedingt, ſondern ſelbſt bei deren Vorhandenſein, eben wegen ſeiner geringern Materialität, immer noch Zweifel, Ungewißheiten und bange Vermuthungen in den Reſultaten zurückläßt, die mit der größten Vorſicht nur und alſo viel langſamer auch dieſe dann in das eigentliche praktiſche Leben übergehen laſſen. Hundert und wieder hundert Mal mag der Akuſtiker, Harmoniker, Inſtrumentenmacher Verſuche anſtellen, ehe es auch nur ein Mal ihm gelingt, ſeiner Kunſt eine Seite abzugewinnen, welche fähig wäre, in neuer Geſtalt auch neue Wirkungen hervorzubringen, während der Chemiker, Phyſiker, Mineralog ꝛc. ſtets zu beſtimmten Reſultaten, ob nun poſitiv oder negativ gelangt, und, weil Alles bei ihm auf ganz natürlichen Regeln und unumſtößlichen Geſetzen beruht, in ungleich minderem Grade auch derjenigen empiriſchen Beſtätigung bedarf, durch welche jener oft erſt und **nur** von der Richtigkeit des Wegs überzeugt wird, den er bei ſeinen Forſchungen und Verſuchen eingeſchlagen hat und den nunmehr weiter und kühner zu verfolgen er Muth erhält.

Sonach beruht denn, wie und von welcher Seite auch wir die Sache anſchauen, die Annahme, daß die Muſik in Hinſicht ihrer formellen Entwickelung und Ausbildung zurückgeblieben und überflügelt worden wäre von den übrigen Künſten, ſtets auf entweder unrichtigen Vorausſetzungen, Mangel an hiſtoriſchen Kenntniſſen, oder jedenfalls nur ſehr einſeitigen, in voller Berückſichtigung unhaltbaren Gründen, und dürfte man andrer Seits eher einen Rückſchritt, einen verderblichen Stillſtand es ſchon nennen, wenn nur einmal in der Geſchichte wir eine Kunſt, wie z. B. die Malerei, Bildhauerei ꝛc., hinſichtlich ihrer materiellen Fähigkeiten und formellen Entwickelung auf gleichem Höhengrade anträfen mit der Muſik, und dieſe in jedem Augenblicke nicht einer Kraft noch entbehrte, durch welche jene ſchon bis zu einem höheren, freieren Gebiet, zu einer größern, reichern Mannigfaltigkeit der einzelnen extenſiven Geſtaltungen ſich aufgeſchwungen hatte.

§. 5.

Fortſetzung.

In der That aber waren die formellen Kräfte unſrer Kunſt zu den Zeiten des Endes des ſechszehnten oder Anfangs des ſiebenzehnten Jahrhunderts auch gar nicht mehr ſo gering, daß irgend eine andere Kunſt, wie ſtrotzend und glänzend ſie auch daſtehen mochte in markiger Fülle, ſo ſtolz und mitleidsvoll zugleich auf ſie hätte herabſehen dürfen. Bringen wir nicht in Anſchlag, daß, dienend hauptſächlich nur der Kirche, die Muſik damals auch immer noch einen gewiſſen Heiligenſchein um ſich verbreitete,

der ein ſolches Herabſehen von Seiten ihrer Schweſtern ſchlechterdings nicht möglich werden laſſen konnte, und daß die Art ihres Betriebs, das Componiren meiſt kirchlicher Texte in fremder Sprache, das Identificiren der Begriffe von Tonſetzer, Sänger und Spieler, auch auf Seiten der Muſiker ſelbſt — wie einen beſonderen Grad von wiſſenſchaftlicher Bildung, der zugleich zu anderen hohen Stufen im Staate und in der geſellſchaftlichen Verbindung erheben konnte, vorausſetzte, ſo auch ein Anſehen und eine gewiſſe politiſche Würde ſicherte, welche in ſich ſelbſt ſchon ein natürliches Widerſtreben ſolchartiger Geringſchätzung entgegenſtellte; laſſen wir ferner auch unberührt ſeyn die hiſtoriſche Thatſache, daß eben am Ende des ſechszehnten Jahrhunderts die Muſik die höchſte Blüthe ihrer eigentlich claſſiſchen Geſchichtsperiode durchlebt hatte oder noch durchlebte, und darin in ſofern ſchon ein Beweis für meine Anfangs dieſes Paragraphen ausgeſprochene Behauptung liegen mußte, als der Begriff der Claſſicität in einer Kunſt an und für ſich ſchon einen höhern Reichthum, freiere und beweglichere Bildſamkeit formeller oder techniſcher Kräfte vorausſetzt *), — halten wir vielmehr uns lediglich nur an den Stand der Dinge ſelbſt, an das, was und wie es techniſch in der Muſik zu mehrangedeuteter Zeit vorlag und wie es ſich jetzt noch in von dorther auf den heutigen Tag überkommenen Tonwerken unſern Augen unverkennbar darſtellt, und wir müſſen uns im ganzen Sinne des Worts, wie zur vollſten Genüge unſers Zwecks von ſolcher Wahrheit überzeugen.

§. 6.

Fortſetzung.

Wenn keineswegs auch früher, ja nicht einmal um ein Decennium, viel weniger um ein halbes oder gar ganzes Jahrhundert zurück, finden wir mit Ende des ſechszehnten und zu Anfange des ſiebenzehnten Jahrhunderts doch völlig den Boden vor uns ausgebreitet, in welchem einzig und allein unſere jetzige Muſikkunſt in ihrer ganzen und vollen Geſtalt wurzelt.

Was das erſte Element derſelben ausmacht, der Ton und ſeine mannigfache Combination für ſich: ſchon unter Josquin und zu ſeinen Zeiten hatten die Künſte des Contrapunkts, alſo zunächſt der combinatoriſchen Tongeſtaltung, eine Höhe und Ausdehnung erreicht, daß — wie zu ſeiner Zeit in der Vorgeſchichte gezeigt — dieſelben kaum noch zu einer höheren Vollendung getrieben werden konnten, und bis unter Paleſtrina

*) Vergl. §. 10., 11. u. d. ff. der Einleitung.

und zu ſeinen Zeiten aber auch eine Biegſamkeit und Leichtigkeit der melodiſchen Verbindung und harmoniſchen Wendungen der Modulation ꝛc. noch ſich angeeignet, daß jetzt der Ton ſelbſt nicht blos zu möglichſt reicher harmoniſcher Verwebung, ſondern in derſelben auch zur Erreichung wahrhaft künſtleriſcher Zwecke ſich fähig zeigte.

Das zweite Element aller Muſikkunſt dann betreffend, ihren Rhythmus oder vielmehr ihre taktiſche Geſtaltung, die Menſur, ſo war dieſelbe ebenfalls ſchon vollkommen geordnet und aus einer früheren Weitſchweifigkeit, ja chaotiſchen Verwickelung, welche, als eine ſo unabweisliche Folge früherer Speculationen ſie ſich auch darthun mußte, doch auf ihr ſelbſt ſowohl, wie auf ihrer Wirkung in der Muſik ſchwer und mit dem nachtheiligſten Einfluſſe laſtete, bereits wieder zurückgekehrt zu einer Einfachheit und überſchaubaren Regelfeſtigkeit, daß bei aller künſtleriſchen Freiheit ſie gleichwohl die toniſche Geſtalt mit Leichtigkeit feſſelte an ein beſtimmtes Maaß, das jeder Verirrung oder willführlichen Ausartung mit gebieteriſcher Strenge unüberſchreitbare Gränzen ſetzte.

Die Melodie, dieſe Seele, das eigentliche Herz, welches ſchlägt in dem ſie umgebenden harmoniſchen Körper — ſie war vergeſſen worden unter den reichen Vorwürfen, welche der ſtolze Verſtand vorgelegt erhielt von letzterer, und kein erwärmender Lebenshauch faſt wehete in den Klängen, die, blos in canoniſcher Werkſtätte geſchaffen, auch nur von der Mathematik noch glaubten Seegen erflehen und erwarten zu dürfen; doch mit der Monodie trat auch ſie jetzt wieder hervor aus dem Dunkel alter Vergeſſenheit, und öffnete dann mit energiſcher Kraft auch ſofort ihrer Kunſt neue Richtungen, neue Geſtalten und neue Formen, in denen ſie ſich lostrennte dann aus dem engen Kreiſe wohlgemeinter Weihe und in erneuerter Lebensfriſche, zum Heile der Menſchheit, da ihre Heimath aufſchlug, wo ihr vom Anbeginn ſolche eigentlich geweſen, in des Volkes Mitte nämlich, als keines Einzelnen Eigenthum, ſondern Gemeingut aller lebendigen Welt, und in keiner beſondern Beziehung, ſondern wirkend nach jedweder Richtung hin, wo der Ton nur den Wiederklang zu finden vermochte, den zu wirkſamer Regung er ſo nothwendig bedarf. Nicht der Kirche allein, wie bisher, war die Pflege der Muſik in ihrer Bedeutung als Kunſt mehr überlaſſen, ſondern, veredelnd von hier aus auch auf das außerkirchliche Leben gewirkt, hatte ſie auch in dieſem nun Aufnahme gefunden und konnte ihre Werke aufrichten überall und in jedweder Geſtalt, welche Sinn und Geſchmack, der Wille und die Kraft je von ihr fordern möchten.

Darf ich mir ſolchen Vergleich erlauben: was der gut genährte, mit ſcharfem Pfluge und tiefer Egge zubereitete Acker, das erſcheint in

ſummariſchem Bilde unſere Muſik zu Ende des ſechszehnten Jahrhunderts. Alle Kraft, welche, tüchtig zu aller Saat, nach mancher Prüfung jener in ſich birgt, zu tragen und zu erzeugen nun jedwede Frucht, treffen wir auch hier. Ein ödes, kulturloſes Feld war ſie geweſen ſeit Chriſti Tagen; die Zeiten aber hatten der Pflege ſich bemüht, einen Stein nach dem andern aus ſeinen Furchen geräumt, hie und da ſeine Kräfte erprobt und geübt durch manche Pflanze, die üppig blühend dann aufſchoß, wenn auch vereinzelt nur daſtehend und im Ganzen nicht wirkend; der eine Zweig ruft andere nach, und mit einem Male ſteht der Baum da in ganzer Pracht; nach und nach war das Feld rein geworden von allem Unkraut, hatte in gleichmäßiger Culturart ſich ausgebreitet über ſein ganzes Gebiet und ſchickte nun auch mit ganzer, gemeinſamer Kraft ſich an, Früchte zu tragen nach jeder Richtung hin, überall, und in allen ihm eigenen Geſtalten.

§. 7.

Fortſetzung.

Nach Art, Zweck und Gattung eigentlicher muſikaliſcher Kunſtwerke nehmen wir in der Regel drei verſchiedene Style in der Muſik an, einen Kammer-, Kirchen- und Theaterſtyl: in den erſten beiden Stylen war ſie längſt ſchon geübt und cultivirt worden, mit Wiederaufnahme des einſtimmigen Geſanges und der Veredlung der Volksmuſik jedoch hatte ſich auch der letzte ihr noch zugeſellt, und der geſammten Formenlehre, wie wir ſolche heute noch in der Muſik aufſtellen, war demnach ſchon mit Ende des ſechszehnten Jahrhunderts, indeß auch keinen Augenblick früher, jede Grundlage gegeben.

In organiſcher Beziehung, ſagen wir, zerfällt unſere Muſik im Allgemeinen in eine Vocal- und Inſtrumentalmuſik: beide beſtanden zu angegebener Zeit neben und mit einander, und wenn eines Theils auch in noch ſo dürftiger und wenig in einander greifender Weiſe, ſo werden wir bald erfahren, wie ſogleich mit Anfang des ſiebenzehnten Jahrhunderts doch ein bedeutender Schritt zu weſentlicher Vervollkommnung der letzteren, der Inſtrumentalmuſik, um der erſteren nicht länger mehr ſo weit nachzuſtehen, nothwendig geſchehen mußte.

Weiter theilen wir in der Beziehung die Muſik jetzt ein in eine ein- und eine mehrſtimmige: ſchon im vorhergehenden Paragraphen habe ich davon geſprochen, doch ſey hier noch bemerkt, daß die Kirche, dieſer vornehmſte Sitz muſikaliſcher Kunſt damals, ſich zwar immer noch, wenigſtens in Italien und den übrigen unproteſtantiſchen Ländern, der Gregorianiſche Geſang ausgenommen, gegen die Monodie oder die einſtim-

mige Muſik ſträubte, indeß — wie wir in gegenwärtigem Kapitel noch erfahren werden — eben ſo gut auch Thor und Thür ihr bald öffnete, als die Idee einer dramatiſchen Muſik ſie zuerſt wieder ins Leben gerufen und zu Ehren gebracht hatte.

Das Tonſyſtem für ſich betreffend, beharrte ebenfalls die Kirchenmuſik noch immer zwar an den alten hergebrachten Kirchentonarten, doch machten die Modulationen, welche man hie und da bereits ſich auch in der Kirchenmuſik geſtattete, und die mancherlei chromatiſchen Gänge bald auch verſchiedene Verſetzungen nothwendig, und der Schritt von da bis zu wirklich fingirten Tonleitern und Tonarten auf anderen als den gewöhnlichen Grundtönen war wahrlich nicht mehr ſehr weit.

Und endlich war man längſt auch ſchon im Beſitz des Mittels, durch welches allein ein Feſthalten und Verbreiten muſikaliſcher Künſte nothwendig wird, im Beſitz einer vollſtändigen Notenſchrift und eines geregelten Notendrucks. So hatte in Wahrheit, wie wir die Sache auch anſchauen, zu Ende des ſechszehnten und zu Anfange des ſiebenzehnten Jahrhunderts die Muſik nach allen, für unſeren Standpunkt nur möglichen Richtungen hin ſchon eine ſolch' feſte Grundlage gewonnen, daß ſie nur fortzubauen brauchte mit Ausdauer und Glück, um in kurzer Zeit dahin zu gelangen, wo jetzt wir ſie als ein ſo unermeßlich großes und viel verzweigtes Weſen anſtaunen. Für alle Formen, in denen ſie jetzt ihre Werke offenbart, hatte ſie bis dahin ſchon wenigſtens die erſten Zeichen und Gebiete gewonnen, und die Mittel anlangend, deren ſie dazu bedarf, waren ſolche in ihrer elementariſchen Natur nicht minder vorhanden, ja vielfach geprüft zugleich, wie keine andere Kunſt heute noch ſich deſſen von ihren bildenden Stoffen rühmen darf, freilich auch nicht nachzurühmen braucht.

Doch gehen wir jetzt zu einer etwas ſpecielleren Betrachtung wenigſtens derjenigen Theile über, welche unſere Kunſt zu laufender Zeit noch nicht lange ihr Eigenthum nennen durfte, in Betreff eines länger ſchon Vorhandenen auf die Vorgeſchichte verweiſend, welche überhaupt zur weitern Vervollſtändigung dieſes überſichtlichen Rückblickes zu Rathe gezogen werden möchte, da ohnmöglich ich mich entſchließen konnte, behufs einer detaillirteren Darſtellung hier das noch einmal zu wiederholen, was dort ſchon ſeine nöthige Aufzählung finden mußte.

§. 8.

Die dramatiſche Muſik in ihren erſten Anfängen.

Einer dieſer neueſten und zugleich ſehr wichtigen Zweige der muſi-

kaliſchen Kunſt zu Anfang des ſiebenzehnten Jahrhunderts war ihre Anwendung bei dramatiſchen Vorſtellungen, dergeſtalt nämlich, daß ſie einen unveräußerlichen, integrirenden Theil derſelben ſelbſt ausmachte, denn Muſik überhaupt gelegentlich verwebt und verbunden mit ſolchen Vorſtellungen hatte man erwieſener Maaßen bereits lange vordem und ſo gut, als die alten Griechen bisweilen Geſang und Spiel in ihren Schauſpielen hören ließen, nur war die Muſik jetzt erſt dahin bei dieſen Vorſtellungen gelangt, daß ſie ſelbſt gewiſſermaßen den Mittelpunkt derſelben ausmachte, an der dramatiſchen Wirkung für ſich den weſentlichſten Antheil nahm, und ſo die erſte Idee zu dem offenbarte, was wir jetzt eine Oper heißen *).

Dieſe demnach — und wenn auch nur in ihrer erſten Geburt noch befangene — dramatiſche Muſik beſtand freilich aus Nichts weiter denn aus Recitativ mit untermiſchten Chören, und es läßt ſich ſolches um ſo eher auch denken, als das Recitativ die nächſtliegende und erſte Frucht eines ſo eben wieder aufgenommenen einſtimmigen Geſanges war und ſeyn konnte. Doch dürfen wir uns unter dieſen Recitativen auch noch keineswegs eine ſolche Art der muſikaliſchen Declamation etwa denken, wie ſpäter Scarlatti ſie ſchuf, und wie wir heute ſie zu begreifen gewohnt ſind, ſondern es waren meiſt ſchrittweiſe fortgehende oder auch auf ihrer Stufe beharrende Geſänge ohne eigentlichen declamatoriſchen und melodiſchen Schwung, häufig ſelbſt des einfachen Wortaccents entbehrend, und im Ganzen ſteif, kalt, jedes Ausdruckes bar, mit einem Worte — ärmlich. Die Begleitung derſelben machte ein gewöhnlicher Basso continuo aus, d. h. ein ununterbrochen fortgehender Baß, wie er auch bei den Kirchenmuſiken wohl ſchon angewendet worden war, und der ſich ſtets in einer ſolchen Figur bewegte, daß ſeine Stimme der Stimme des Sängers ein eigenen Gang in gleichen, gewöhnlich aber bewegteren Noten entgegenſetzte. Die Chöre waren allerdings beſſer behandelt, und konnten dies füglich auch ſeyn, da jeder nur einigermaßen gute Tonſetzer damaliger Zeit, ſo ſchwer es ſich denken läßt, im mehrſtimmigen Satze weit mehr Uebung hatte, als im einſtimmigen, und jenen daher auch nicht allein für weit leichter hielt als dieſen, ſondern mit ungleich größerer Leichtigkeit auch behandelte. Der Grund davon lag unſtreitig darin, daß man von einer wahren Schönheit der Melodie, wie ſie der gute einſtimmige Geſang nothwendig erheiſcht, bis zu Anfang des ſiebenzehnten Jahrhunderts gar keinen deutlichen Begriff hatte, und

---

*) Man ſehe die §§. 113 ff. des vorhergehenden letzten Kapitels der Vorgeſchichte.

im Durchſchnitt die Kunſt des Tonſatzes hauptſächlich nur in der harmoniſchen Combination der Töne ſuchte, daß bei Verſuchen im einſtimmigen Satze das natürliche Gefühl recht wohl aber zu der Nothwendigkeit einer Art von melodiſchem Schwunge hinleitete, während das Talent, Uebung und Erfahrung, kurz alle künſtleriſche Kraft wieder daran verzweifelte. Doch darf in jenen Chören keineswegs auch eine ſonderliche contrapunktiſche Kunſt und Gelehrſamkeit geſucht werden. Dieſe hätte das unerläßlich zu befriedigende Bedürfniß möglichſter Einfachheit nicht zugelaſſen, ohne welche ſchlechterdings nicht die Populariſirung der Muſik erreicht worden wäre, die intenſiv ja eine der nächſten Zwecke der ganzen neu geſchaffenen oder vielmehr neu ins Leben gerufenen Muſikart war, und welche ſich kurz vordem auch durch Paleſtrina's Bemühungen ſo wirkſam ſelbſt in der Kirche gezeigt hatte, wo bis dahin alle contrapunktiſche Gelehrſamkeit, aber mit verkehrten Folgen, ihr Panier aufgepflanzt. Die Chöre waren ſo wenig contrapunktiſche Meiſterwerke als überhaupt ein Ergebniß hoher künſtleriſcher Erfindung; immerhin jedoch wirkten ſie friſch in ihrer Abwechſelung mit dem Recitativ, und verſchafften der Liebe zu ſolcher Abwechſelung und damit vornehmlich auch zu dem einſtimmigen und einfachen Chor-Geſange eine bedeutende Verbreitung. Die inſtrumentale Begleitung betreffend, deren ebenfalls dieſe Chöre ſich ſchon erfreuten, und wodurch ſie ſich weſentlich auch von den bisherigen Kirchenchören unterſchieden, ſo war dieſelbe gleichfalls ſehr einfach, doch werde ich davon insbeſondere im ſechſten Kapitel dieſer unſrer erſten Geſchichtsperiode zu reden haben, indem daſelbſt die Inſtrumentalmuſik des ſiebenzehnten Jahrhunderts einen ſpeciellen Gegenſtand der Betrachtung abgiebt.

§. 9.

Fortſetzung.

Von einer Arie oder irgend etwas der Aehnlichem finden wir in dieſen erſten Verſuchen eigentlicher dramatiſcher Muſik nirgends und auch nur die geringſte Spur. Ich weiß wohl, daß dieſer Behauptung ſchon oft von Seiten einiger Hiſtoriker widerſprochen wurde, und dieſelben geradezu uns erzählen, daß ſchon zu Ende des ſechszehnten Jahrhunderts, und zwar durch jene Bemühungen eines Peri, Caccini ꝛc. ꝛc. im Hauſe des Grafen Vernio zu Florenz*) die Arie in ihrer erſten Grundlage geſchaffen worden ſey. Auch hält es ſchwer, ja es iſt ganz unmög-

*) Vergl. die §§. 116. ff. des letzten Kapitels der Vorgeſchichte.

lich, ihnen faktiſch das Gegentheil zu beweiſen, da von allen den gehörigen Orts angeführten erſten Verſuchen dramatiſcher Muſik aus den neunziger Jahren des ſechszehnten Jahrhunderts weder durch den Druck noch in Abſchriften außer Orazio Vecchi's „Anfiparnasso“ Etwas auf uns gekommen iſt, und wir im Grunde nicht viel mehr davon wiſſen und kennen als die Titel und was ältere Geſchichtſchreiber gelegentlich und in zerſtreuten Bemerkungen darüber berichten; allein wenn in unſerer Muſik zu Ende des ſechszehnten Jahrhunderts ſchon Etwas, was einer Arie auch nur im Entfernteſten gleich ſieht, vorhanden geweſen wäre, ſo würden wir ohne Zweifel doch auch wohl ein Aehnliches in den nachgeahmten Werken aus dem Anfange des ſiebenzehnten Jahrhunderts, von welchen mit unbeſtreitbarer Integrität noch einige bis zu unſeren Zeiten gelangt ſind, vorfinden, und das iſt nicht der Fall. Dazu wiſſen wir gewiß und werde ich auch alsbald in einem der gleich nachfolgenden Paragraphen darzuthun haben, daß Ludovico Viadana der Erſte war, welcher dem melodiſchen oder einſtimmigen Satze einen ſolchen ſeelenvollen Schwung zu geben wußte, daß etwas Arienartiges mit der Zeit daraus entſtehen konnte, Viadana aber wirkte hauptſächlich erſt um 1600, und das Alles gegen jene Meinung gehalten, bleibt doch unbedingt wohl das Recht auf unſerer Seite. Oder ſollten gar die Vertheidiger eines ſolch' hohen Alters der Arie ſich auf erwähnten Anfiparnasso des Orazio Vecchi berufen, der allerdings im Jahre 1597 zu Venedig, gleich nach ſeiner erſten öffentlichen Aufführung, gedruckt wurde, und das einzige Beweismittel abzugeben im Stande iſt, ſo möchte man fragen, wo, in welchem ſeiner Theile dieſe ſo getaufte Commedia armonica, die aus Nichts beſteht denn einer Reihe fünfſtimmiger Madrigale und nicht einmal ein Recitativ, viel weniger einen andern einſtimmigen Geſang in ſich ſchließt, einen ſolchen Beweis zu führen im Stande wäre?

Mit dem einfachen Recitativ und ſeinen untermiſchten Chören indeſſen machte man ſowohl ernſte als komiſche Theaterverſuche, unterſchied alſo nicht minder denn jetzt auf der Bühne bereits zwei verſchiedene Muſikgattungen, die ſich zudem auch beſtimmen und herausſtellen mußten durch den ſceniſchen Inhalt der Vorſtellung und den Text der Geſänge ſelbſt. Am meiſten geliebt übrigens waren die Schäfer- und Götterſpiele: die Höfe, an denen dergleichen muſikaliſche Dramen den meiſten Eingang gefunden hatten, konnten dabei vornehmlich ihren Reichthum, Glanz und Aufwand zeigen, und ſo einen Ehrgeiz befriedigen, zu welchem Zeitumſtände und geſellſchaftliche Stellung eben ſo viele Nahrung boten, als die Befriedigung ſelbſt dann natürlichen Einfluß äußerte auf die Richtung der Liebe, welche überhaupt ſie zu den ſchönen Künſten hegten.

§. 10.
Aufnahme der Monodie in die Kirchenmuſik.

Freilich ſollte man ſich, auch in Berückſichtigung der letzten Umſtände, immer noch zu zweifeln geneigt finden, daß ein muſikaliſches Drama in dem Zuſtande, wie wir obiger Beſchreibung zu Folge es im Anfange des ſiebenzehnten Jahrhunderts finden, irgend welchen e. einigermaßen ausgebreitete und lebhaftere Theilnahme ſich hätte erwerben können; doch wirkte dazu nicht allein wohl die Neuheit der Sache und der Verein der drei Künſte des Lebens, der Poeſie, Muſik und Mimik, welcher lediglich nur in der Oper möglich wurde und niemals ſeine Wirkung verfehlen kann und wird, ja dem größeren Publikum eine der mißlungenſten, ſchlechteſten Opern oft noch intereſſanter erſcheinen läßt, denn eine bloße Muſik, ein alles ſonſtigen Zuthuns entblößtes und baren Tonwerks, das, als ſolches, zu ſeiner vollkommenen Auffaſſung ſchon eine höhere, gereiftere Bildung ſowohl überhaupt als in Kunſtſachen insbeſondere vorausſetzt, ſondern unzweifelhaft auch der Reiz an und für ſich, den ſolche Abwechſelung von ein- und mehrſtimmigen Geſängen mit fortdauernder Inſtrumental-Begleitung für den in muſikaliſchen Dingen noch keineswegs ſehr geübten Hörer offenbaren mußte, und einen wahrlich mehr als blos ſcheinbar überzeugenden Grund für dieſe Annahme bietet ſofort die Thatſache dar, daß kurz nach den erſten Verſuchen in ſolcher dramatiſchen Muſik die Monodie oder der einſtimmige Geſang auch wieder in der Kirche ſich einen bereits viel gewünſchten Eingang verſchaffte. Soll ich auch nicht noch einmal auf den deutſchen Choral zurückkommen, der hier zudem um ſo weniger wohl von bedeutendem Einfluſſe geweſen ſeyn mag, als die nächſte Veranlaſſung zu ſolcher Aufnahme allerdings in ganz anderen Umſtänden geſucht werden muß, ſo hatte gleichwohl er gelehrt, daß das für Muſik empfängliche und ihrer bedürftige Volk ſich auch an dem einſtimmigen Geſange, und um ſo herzlicher, inniger zwar zu erbauen vermag, als zu deſſen Auffaſſung ihm die Kräfte ungleich weniger fehlen, denn zu dem Begreifen (in Kopf und Bruſt) eines mehrſtimmigen contrapunktiſchen Satzes, und in der auffallend regen Theilnahme, in dem ſeltenen Enthuſiasmus, den das Volk für jene erſten dramatiſchen Verſuche, ungeachtet ihrer Armſeligkeit und der Steifigkeit ihrer recitirenden Melodien, an den Tag legte, hatte dieſe Lehre ihre kräftigſte Beſtätigung gefunden. Nun mußte dazu aber auch noch kommen, daß die Capellen an Kirchen, Höfen, an Lehrinſtituten und dergleichen mehr ſich mit der Zeit an Zahl bedeutend vermehrt und nicht hiedurch allein, ſondern auch durch die Auswanderungen vieler Sänger und Inſtrumentiſten aus Italien nach Deutſchland

und andern Ländern die verfügbare Zahl der erſteren ſich an vielen Orten bedeutend verringert, oder die Kirchen namentlich nicht immer auch die Mittel hatten und in Umſtänden ſich befanden, eine größere Anzahl ausübender Tonkünſtler in ihrer Capelle zu erhalten, alſo die gewohnten und vorhandenen vielſtimmigen, ja mehrchörigen Compoſitionen entweder mit ſehr unzulänglichen Kräften ausgeführt oder das Bedürfniß auch nach extenſiv weit einfacheren Tonwerken unausbleiblich ſehr fühlbar werden mußte. Dürfen wir — und was könnte davon abhalten? — den mancherley Kirchen-Chroniken, die aus dem ſechszehnten und ſiebenzehnten Jahrhunderte vorliegen, Glauben beimeſſen, ſo gab es damals faſt keine Kirche zwar in Italien, welche nicht ihre eigene Sängercapelle gehabt hätte, indeſſen auch viele ſolcher Kirchen, bei denen dieſe Capelle kaum aus mehr denn zwei, drei, vier ordentlichen Sängern beſtand. Italien aber war — wie wir wiſſen *) — damals der eigentliche Heerd, die vorzüglichſte Wiege der muſikaliſchen Kunſt; und man denke ſich den Effekt, wenn zwei, drei oder vier Sänger eine oft acht-, zwölf- und noch mehrſtimmige Compoſition ausführten und ausführen mußten, da auch die kleinſte Kirche einen Stolz darein ſetzte, derartige Werke, wie ſie vielleicht in Rom gehört wurden, auch für ſich zu beſitzen, ja nicht ſelten von hier aus der Befehl dazu gegeben wurde, indem vielleicht eine mehrchörige Meſſe, ein Pſalm oder dergleichen Paleſtrina's oder welches anderen Meiſters dem Heiligen Vater ſehr gefallen und nun „zum Heil der Chriſtenheit" auch in allen Kirchen gehört werden ſollte, in der Vielſtimmigkeit ja die Componiſten allein auch ihre Meiſterſchaft bewähren zu müſſen glaubten. Natürlich wurden willkührlich oder je nach Umſtänden dann mehrere Stimmen daraus weglaſſen, da zu dem heute ſo beliebten Geſchäfte des „Arrangirens" wohl noch Niemand den Muth hatte. Der Erfolg konnte kein anderer als ein — um mich gelinde auszudrücken — ſehr unglücklicher, für die Componiſten ſelbſt aber ſehr nachtheiliger ſeyn, und wenn auf keiner andern, ſo mußte auf Seiten dieſer doch nothwendig bald der Gedanke wach werden, durch irgend ein paſſendes Mittel dem Uebel abzuhelfen: ein Mittel aber, das wiederum nur gefunden werden konnte in möglichſter auch extenſiver Vereinfachung der Compoſitione ſelbſt, und ſomit auf direkteſtem Wege hinwies auf den ſo ſehr beliebten blos ein-, zwei-, drei- und vier-, ſelten mehrſtimmigen und alles künſtlichen Contrapunkts entblößten Satz im Drama.

---

*) Man ſehe die Vorgeſchichte.

§. 11.

Fortſetzung.

Der Erſte, welcher — wenn ich ſo ſagen darf — dieſem Unfuge, und nicht etwa durch Worte und Vorſtellungen blos, ſondern durch die That und praktiſches Beiſpiel zu ſteuern ſuchte, war der Mönch Ludovico Viadana, ein Spanier von Geburt, aber ſchon lange in Italien lebend, zuerſt als Capellmeiſter an der Domkirche zu Mantua, dann an der Kirche di Concordia, und zuletzt an der Kirche zu Fano, wo er auch um 1625 geſtorben zu ſein ſcheint *). Dieſer verdiente Mann ſchrieb in den Jahren 1596 und 1597 ſchon eine Anzahl ein=, zwei=, drei= und vierſtimmiger Compoſitionen, welche er Kirchen=Concerte nannte, und mit welchen er namentlich den kleineren Kirchen Gelegenheit geben wollte, für ihre Kräfte paſſende Tonſätze ausſuchen zu können. Das Unternehmen fand, um ſeines praktiſchen Nutzens und um des Vortheils willen, den das Leben ſelbſt daraus zu ziehen vermochte, ſchnell allgemeinen Beifall, und nicht allein Viadana wurde dadurch veranlaßt, nach der Zeit noch mehr ſolcher Werke zu veröffentlichen, ſondern viele andere Componiſten mußten darin auch eine laute Aufforderung zur Nachahmung erkennen, und die Kirchenopern konnten nicht anders, als die Einführung dieſer Art Compoſitionen in ihren Sprengeln geſtatten. So haben wir von Viadana ſelbſt außer Anderen noch jetzt einen ſtarken Band ſolcher ein= bis vierſtimmiger, mehrere Bände blos zweiſtimmiger, und zehn Bände zwei= bis vierſtimmiger Kirchen=Concerte, die alle bei Vincenti in Venedig in den Jahren 1600 bis 1622 gedruckt wurden, nachgehends aber noch mancherley Nachdrücke und verſchiedene Auflagen erlebten.

Doch nicht dieſer praktiſche Nutzen allein, daß mit Hülfe dieſer und ſolcher Werke nun auch die kleinſte Kirchencapelle etwas für ſie Geeignetes beſaß, „das ſie mit Ehren aufführen könnte", wie Viadana ſelbſt ſich in der Vorrede zu dem erſten Bande jener ſeiner Concerte auszudrücken beliebt, — nicht dieſer praktiſche Nutzen allein verſchaffte den Compoſitionen einen ſo ſchnellen Eingang und raſchen glänzenden Erfolg, ſondern in

---

*) Die hiſtoriſche Merkwürdigkeit dieſes genialen Meiſters hat, wie zu ſo manchen andern Andichtungen, auch zu verſchiedenen irrigen Mittheilungen über ſein Leben Veranlaſſung gegeben. So wird er von Einigen z. B., und namentlich von Italienern, gar oft für einen gebornen Italiener ausgegeben, der eigentlich Giovanni Mattia Viana geheißen, aber nachgehends aus dieſen und jenen Gründen ſich in Ludovico Viadana umgetauft habe; wird als Erfinder des Generalbaſſes bezeichnet, u. dgl. m., was Alles aber nicht wahr iſt, und auch nicht wahr ſeyn kann, da Viadana ſelbſt uns hinlängliche Nachrichten über ſein Leben und Wirken hinterlaſſen hat, begreiflich nur nicht über ſeine Todeszeit.

Wahrheit auch war es Viadana zuerſt gelungen, beſonders in den ein- und zweiſtimmigen Sachen, einen wahrhaft melodiſchen Styl zu erzielen. Nicht als ob ich damit ſagen wollte, — und womit ich ja mir ſelbſt auch widerſprechen würde, — daß in den Werken älterer Tonſetzer, und namentlich eines Paleſtrina wie vorzüglich der glücklicheren Madrigaliſten, ſich noch gar keine melodiſch guten Wendungen und Stellen aufweiſen ließen, ſondern ſo viele auch deren vorhanden ſeyn mögen, immerhin erſcheinen ſie nur entweder als glücklich gefundene Motive für den Contrapunkt, oder als ein Geſang, der eben nur dem Contrapunkte, ja oft auch wohl nur der Accordenfolge ſein (ſomit zufälliges) Daſeyn verdankt, während Viadana's Melodien, wovon man ſich am beſten überzeugen kann, wenn man ſie von der begleitenden Harmonie lostrennt, wirklich als ſolche erfunden, leicht fließend, ſingbar und beſeelt von einem paſſenden Ausdrucke, als wirklich belebender Geſang erſcheinen, und in ſofern alſo die erſten — nach dem heutigen Begriffe des Worts — wahren Melodien ſind, welche unſere Geſchichte der muſikaliſchen Literatur nur irgend aufzuweiſen hat, und die eben deshalb aber auch — was nach meinem Dafürhalten gar keines näheren Nachweiſes mehr bedarf — nicht ohne den ergreifendſten und wirkſamſten Eindruck auf den Hörer bleiben konnten.

§. 12.

Fortſetzung.

Bei ſolchem Erfund, und wenn demnach Viadana gewiſſermaßen als derjenige geniale Meiſter in unſerer Geſchichte daſteht, der zuerſt in den Leib auch eine Seele hauchte, als der Meiſter, welcher zuerſt die Melodie lostrennte von ihrem harmoniſchen Zwange und auf ihren leichten Wellen auch den Geiſt des letzteren ſich empor ſchwingen ließ zu einem bis dahin noch nie geahnten Ausdrucke muſikaliſcher Kunſt, — bei ſolchem Erfunde, wenn Viadana ein ſolches merkwürdiges Kunſttalent war, ſollte auf den erſten Blick man ſich wundern, warum die Geſchichte nicht auch einen ſtrahlenderen, ſchimmernderen Kranz um ſein Haupt gewunden, und die Critik wie die Zeit ſich noch niemals bewogen gefunden hat, ſeine Werke auch zu den eigentlich klaſſiſchen zu zählen. Doch zu einem ganzen Ruhme in der Geſchichte und ſolchen dergeſtalt zu begründen im Momente des öffentlichen Erſcheinens, daß ſein Klang erſchallt wäre durch Jahrhunderte hindurch bis in das Reich der Unſterblichkeit, dazu gehörte zu Viadana's Zeiten ſtets und nothwendig auch noch harmoniſche Durchbildung, contrapunktiſche Vollendung, und in ſolcher Beziehung allerdings ſtand Viadana vielen ſeiner Zeitgenoſſen ſehr weit nach. Unantaſtbar groß ſind ſeine Verdienſte in melodiſcher Beziehung, — nichts

Weiter aber auch war er als glücklicher Melodiker, tieferer Gedankenfolge in der Begleitung gänzlich ermangelnd, polyphoniſcher Durchführung durchaus nicht fähig, und das reichte im Anfange des ſiebenzehnten Jahrhunderts nicht hin, ein Muſiker zu heißen von glänzenderem Ruf und höherem verdienten Anſehen, das weiter als über den nächſten Wirkungskreis hinaus gereicht hätte. Und die Nichtachtung ſpäterer Zeit betreffend, daß wir gleichwohl auch jetzt nicht ſeine Werke zu den eigentlich klaſſiſchen zu zählen uns geneigt finden wollen, ſo wiſſen wir ja, daß auch das Klaſſiſche eines Kunſtwerks nicht minder eben in der völlig geiſtigen Durchdringung ſeiner Form beſteht, welche Viadana's Compoſitionen aber bei ſolcher Ermattung und Schlaffigkeit des Accompagnements abgehen mußte, und dann war ja mit ſeinem Auftreten auch und der allgemeinen Verfolgung, des von ihm betretenen oder mindeſtens gezeigten Weges die eigentlich klaſſiſche Periode in der muſikaliſchen Kunſt ſchon — wenn auch noch nicht vorüber, doch ziemlich im Abnehmen begriffen.

Indeß ſey alle dem, wie ihm wolle, jedenfalls gebührt Ludovico Viadana die Ehre der eigentlichen Erfindung, zum mindeſten der erſten gelungenen Ausführung eines wahrhaft melodiſchen Styls, und da dieſe Erfindung, — wie wir weiterhin zu ſeiner Zeit auch erfahren werden — der erſte Moment iſt, in welchem das moderne Element in der Muſik ſich gewiſſermaßen verliert, ſo kann auch kaum noch ein anderes Ereigniß und ein anderer Mann für den Anfang unſerer Geſchichte ſich wichtiger und merkenswerther erweiſen als eben dieſer und unſer Viadana. Auch welches Intereſſe man in dieſer Beziehung dem am Schluſſe der vorangegangenen Vorgeſchichte ſchon erwähnten Caccini hat zutheilen wollen *), niemals vermögen wir deſſen ſogenannte „Nuove musiche" für geeignet zu halten, Viadana ſolche Ehre ſtreitig zu machen, ſelbſt wenn ſie der Zeit nach aus einer früheren Epoche her ſich datirten, was übrigens eben ſo wenig der Fall iſt; und Orazio Vecchi anlangend, den man nicht weniger ſchon hier in die geſchichtliche Betrachtung hat ziehen wollen, ſo habe ich vorhin §. 9 bereits meinen guten Glauben darüber ausgeſprochen.

§. 13.

Vervollkommnung der inſtrumentalen Begleitung.

Zur hinlänglich wirkſamen Ausführung ſolcher einfachen ein-, zwei- und dreiſtimmigen Geſänge, wie einer lebendig und ſelbſtſtändiger hervortretenden Melodie überhaupt, ward nun aber aus dem Grunde auch eine vollkommene

---

*) S. § 116 der Vorgeſchichte.

Ergänzung und Ausfüllung der Harmonie und des harmoniſcheu Accompagnements durch die Orgel oder von Seiten anderer Inſtrumente nothwendig, als alle Melodie bekanntlich ja ihren eigentlichſten Charakter, ihre eigentlichſte Farbe, ihr Licht, ihr Seyn und Werden erſt erhält durch die toniſch und modulatoriſch ordnende Harmonie, und wir erfahren ſofort, wie Viadana's neue Schöpfung auch in anderer, ſelbſt wiſſenſchaftlicher Richtung augenblicklich von den ſegensreichſten Folgen ſeyn ſollte. Zwar war die Praxis einer ſolchen Ausfüllung oder harmoniſchen Begleitung den Organiſten, deren Dienſt damals zumal überall von keinen gewöhnlichen Spielern, ſondern von den tüchtigſten Mitgliedern der Capelle und in der Regel ausgezeichneten Harmonikern verſehen wurde, ſchon längſt geläufig, und dieſelben verſtanden ihr Accompagnement ſowohl nach einer bezifferten, als nach einer unbezifferten Baßſtimme, welche gewöhnlich ſie aus den einzelnen Parten als **Basso continuo** für ihren Gebrauch zuſammengetragen hatten, ziemlich ordentlich, d. h. regelmäßig, gut und harmoniſch rein auszuführen; allein mit der Einführung der Monodie und des concertirenden Styls war dazu, wie jeder Verſtändige leicht begreift, ungleich mehr Aufmerkſamkeit und Geſchick erforderlich. Es kam jetzt nicht mehr blos darauf an, daß die Harmonien und Modulationen genau getroffen und in der Accorden- und Stimmenfolge keine Fehler begangen wurden, was vordem bei dem vielſtimmigen Geſange, neben welchem die Orgel gar häufig überflüſſig ſogar einherging und alle Harmonie auch ohne ſie ſchon ſo vollſtändig, kräftig und voll als nur immer nöthig und möglich erklang, und zu dem zumal eine nur uniſoniſch mit den einzelnen Stimmen fortgehende Begleitung wohl vollkommen hinreichte, ſondern es kam nunmehr auch darauf an, daß dieſelben mit Geſchmack, Einſicht und künſtleriſchem Verſtande vollbracht wurden. Bei einem Chore vordem machte es z. B. wenig oder gar nichts aus und hatte der Organiſt nicht darauf zu ſehen, auf welche Weiſe, in welcher Lage, Höhe oder Tiefe, ob vollſtändig oder unvollſtändig, ſchwach oder ſtark er die Accorde ſpielte; jetzt indeſſen, wo er concertirende einſtimmige Geſänge oft begleiten ſollte, mußte auch auf alle dieſe Dinge und vornehmlich zwar ſein Augenmerk gerichtet ſeyn, mußte er beurtheilen, ob dieſe oder jene, weite oder enge, hohe oder tiefe Lage der Accorde den Geſang am vortheilhafteſten unterſtütze, ob ſchwach oder ſtark das Accompagnement ſeyn mußte, und welche dgl. Dinge mehr, die weſentlich zur Kunſt eines ſogenannten guten Generalbaſſiſten gehören. Auch in Hinſicht des Treffens der modulatoriſchen Uebergänge mußte jetzt eine ungleich größere Sorgfalt bei dem Accompagnement verwendet werden, da bei ein-

ſtimmigem Geſange man jeden, auch den geringſten Fehler darin deutlicher bemerkt haben und derſelbe immer von ungleich nachtheiligerer Wirkung geweſen ſeyn würde, als bei dem Spiel zu ganzen Chören, wo ſelten der Geſang von einzelnen Tönen der Begleitung durchbrochen werden konnte. Und ſo richteten, in natürlicher Folge von Viadana's ſchöner Erfindung, ſich auch alle Kräfte auf Verbeſſerung und Förderung dieſes Theils unſerer Kunſt, den wir heut zu Tage gewöhnlich das Generalbaßſpiel zu nennen pflegen, und der in ſolchen Beſtrebniſſen wiederum ſpäter nicht ohne den weſentlichſten Einfluß bleiben konnte auf die Veredlung des inſtrumentalen Accompagnements überhaupt, namentlich bei dem Geſange außerhalb der Kirche, zu welchem häufiger noch als in dieſer die Inſtrumente in Mehrzahl zur Begleitung hinzugezogen wurden.

§. 14.

Anfänge einer theoretiſchen Anordnung und Begründung des Generalbaßſpiels und der ſogenannten Generalbaßſchrift.

Damit iſt zugleich ausgeſprochen, daß die Kunſt der inſtrumentalen Begleitung überhaupt ſowohl, als das, was insbeſondere wir Generalbaß und Generalbaßſpiel nennen, längſt ſchon vor Viadana da war, und man ſehr im Irrthum ſich befindet, wenn man — wie übrigens oft geſchieht — Viadana auch für den Erfinder dieſer Kunſt halten will, was ſelbſt ein Türk *), dieſer ſo ſehr verdiente Lehrmeiſter des Generalbaßſpiels, und Forkel noch thaten. Der Ziffern und ſonſtigen Zeichen über einer einfachen Baßſtimme hatten die Organiſten lange vor Beginn des ſiebenzehnten Jahrhunderts ſich als eines ſehr erleichternden Hülfsmittels für das Gedächtniß und nützlichen Wegweiſers für beſondere, in der Compoſition vorliegende Harmoniefolgen bedient, und mochten deren an Zahl noch ſo wenige ſeyn, oder mochten ſie im Ganzen auch noch ſo ſelten angewendet werden, da — wie geſagt — die Organiſten damaliger Zeit im Durchſchnitt beſſer, denn viele ihrer Herren Collegen von heute, ſowohl nach einer unbezifferten, als bezifferten Baßſtimme harmoniſch zu begleiten verſtanden, worin ja die ganze Kunſt des Generalbaßſpiels eigentlich nur beſteht, ſo waren ſie doch ſchon da, im Gebrauch, ohne daß wir jetzt noch ausfindig zu machen vermöchten, wer zuerſt ſie dem letztern zu übergeben verſucht hat. Jedoch geht hieraus wieder hervor, daß mit der Anwendung dieſer Zeichen ſelbſt auch die Art und Weiſe derſelben noch

*) Man vergleiche deſſen Generalbaßſchule.

immer dem jeweiligen Belieben des Spielers überlaſſen war. Wie es dem Organiſten frei ſtand, ſeine Begleitung nach einer unbezifferten Stimme zu unternehmen, oder zur Sicherſtellung derſelben ſich auch einiger Ziffern u. dgl., welche die Intervalle andeuteten, als Fingerzeige für die Harmoniefolge zu bedienen, ſo mochte es zweifelsohne ihm auch freiſtehen, wie und wo er dieſe Ziffern und ſonſtigen Zeichen zu dem Behufe anwandte, wenn er ſelbſt nur ihre Bedeutung kannte. Und das konnte jetzt, wo das Generalbaßſpiel und die inſtrumentale Begleitung überhaupt wegen der eingeführten Monodie eine ungleich höhere Bedeutung und Wichtigkeit erlangt hatte, unmöglich noch ſo fortgehen, und es läßt ſich denken, daß, wie man überhaupt ſich um die Verbeſſerung und Vervollkommnung dieſer Kunſt des Accompagnements in Praxi bemühte, ſo auch ſich beſtrebt haben wird, auf gewiſſe theoretiſche Regeln, Geſetze und Principien dieſelben zurückzuführen, da hierin doch allein nur das Mittel gefunden werden konnte, möglichen Ausſchweifungen, Unordnungen und Unvollkommenheiten in der Sache vorzubeugen, und mit der Zeit dann, wenn praktiſche Erfahrung den theoretiſchen Lehrſatz erprobt und beſtätigt haben würde, auch ein förmliches Syſtem dafür als allgemeine Norm aufſtellen. Wirklich auch entſtanden ſolche Regeln der Begleitung, und die Kunſt des ſogenannten Generalbaßſpiels oder der harmoniſchen Begleitung nach einer einfachen Baßſtimme mit der nöthigen Bezifferung ward zum Gegenſtande eines ganz eigenen Studiums erhoben, deſſen Ausbildung in der Folge wieder nicht wenig dazu beitragen mußte, ein helleres Licht über die geſammte Lehre der muſikaliſchen Harmonie und ihre mannigfachen Verzweigungen zu verbreiten.

Daß an dieſer theoretiſchen Begründung und größeren Regelung der Sache Viadana einen beſondern Antheil nahm, läßt ſich kaum anders erwarten, auch wenn kein weiterer hiſtoriſcher Nachweis mehr dafür vorläge. Von ihm, durch ſeine Erfindung der Kirchen-Concerte, war die Nothwendigkeit dazu hervorgerufen worden, wie hätte er, zumal in ſeiner Stellung als kirchlicher Diener und ſelbſt Orgelſpieler, ſich entziehen können und ſollen, derſelben nach Kräften auch nachzukommen? — Freilich komme ich damit wieder auf einen Gegenſtand, durch welchen ich mir ſchon einmal einen ſehr heftigen Widerſpruch zuzuziehen Gelegenheit hatte; doch ſey es, und konnte ich mich beim erſten Vorgange nicht von der Irrigkeit meiner Anſicht überzeugen, ſo wird mir ſchwerlich auch dieſes Mal ein anderes und helleres Licht aufgehen. In meiner vor einem Paar Jahren erſchienenen „Generalbaßlehre“ nämlich ſagte ich einleitungsweiſe, daß der Sache nach dieſe Kunſt ſchon im ſechszehnten Jahrhundert vorhanden geweſen, hinſichtlich ihrer Theorie aber

erſt von Viadana mehr geordnet worden wäre; ich drückte mich vielleicht nur etwas undeutlich oder unbeſtimmt aus, und wenn dieſes nicht geſchehen, hätte vielleicht Hr. Dr. Fink in Leipzig nicht einen ſolch' ſtarken Anſtoß an der Stelle meines Buchs genommen und durch Schwarz auf Weiß zu beweiſen geſucht, daß ich „gleich vielen Anderen über die Verdienſte eines Viadana etwas fantaſire"*). Zu ſeinem erſten Buche der mehrerwähnten Kirchen-Concerte ſchrieb Viadana, als es gedruckt werden ſollte, eine Vorrede, welche er ſelbſt zu betiteln für gut fand: „Sopra il modo che dee tener l'organista in sonare rettamente sopra il basso continuo" etc., d. h. mit kurzen und deutlichen Worten: „über die richtige Art und Weiſe des Spiels nach einer Generalbaßſtimme von Seiten des Organiſten," denn Basso continuo ward — nebenbei bemerkt — damals ſchlechtweg auch wohl eine ſolche generalbaßmäßig eingerichtete Stimme genannt. Ich bitte, nur dieſen Titel vor der Hand gegen die unbeſtreitbare Thatſache zu halten, daß durch das Werk eben, welchem Viadana dieſe Abhandlung als Vorrede vorausſchickte, zuerſt die Nothwendigkeit einer größeren Sorgfalt und kunſtmäßigeren Regelung im Generalbaßſpiel hervorgerufen wurde, da in dieſem Werke die erſten concertirenden Geſänge enthalten waren: was folgt daraus und welchen Inhalt muß jeder Unbefangene von ſelbſt ſchon demnach in der Abhandlung erwarten? — Machen wir uns mit demſelben bekannt, doch um der lieben Wahrheit willen nicht nach Fink's Mittheilungen daraus. Viadana giebt — wenn auch noch keinen völlig ſyſtematiſchen Unterricht in der Generalbaßkunſt, den kein Vernünftiger je von ihm erwarten wird, da „im Anfange" zwar unſer guter Gott eine ſchöne Welt, aber noch kein ſterblicher Menſch im Anfange etwas Vollkommenes geſchaffen hat, doch eine Menge ſehr nützlicher Lehren und Regeln für den Organiſten in beſagter Angelegenheit, welche der Unpartheiiſche nicht anders, als den erſten Keim einer ordentlichen Theorie der vorliegenden Kunſt bezeichnen kann. Sind nicht alle Zeichen darin aufgeführt, welche wir jetzt in unſerer Generalbaßſchrift beſitzen: wer wird das verlangen oder erwarten? — aber wenn Viadana z. B. dort ſagt, daß der Generalbaſſiſt (Organiſt) diejenigen Töne aus ſeiner Begleitung weglaſſen ſoll, welche dem Sänger ſchon von Seiten des Componiſten zugetheilt wurden; wenn er ein zu volles Mitſpielen, ein Mitſpielen der Singſtimmen und dergl. Dinge mehr verbietet, oder andere vorſchreibt, — ſind das nicht Lehren und Regeln, welche auch heute noch in der Kunſt des Generalbaßſpiels gelten, und iſt damit nicht der

*) Man ſehe die Leipziger Allgem. Muſ. Ztg. vom Jahre 1839. pag. 655 ff.

Grund zu einer förmlichen Theorie dieſer Kunſt gelegt? — Wenn nicht, ſo kann nach der Anſicht des Herrn Dr. Fink z. B. Gregor d. Gr. auch nicht den erſten Grund zu unſerm jetzigen Tonſyſtem gelegt haben, und das hat er doch eben ſo gewiß, als Gott die Welt geſchaffen, mag zwiſchen Gregor's Satzungen und den heutigen Muſiklehren, zu denen ich auch Hrn. Fink's „Grammatik" rechne, ein noch ſo himmelweiter Unterſchied ſtatt finden. Legen wir aber die Akten dieſes überflüſſigen Streites bei Seite und gehen lieber zu einem wichtigern Gegenſtande über, nämlich den Organen, welcher die Tonkunſt ſich bis zum Anfange des ſiebenzehnten Jahrhunderts bediente.

§. 15.

Die Inſtrumente bis zum Anfange des ſiebenzehnten Jahrhunderts.

Dieſe Organe endlich hatten nicht minder denn ſo vieles Andere unſerer Kunſt im Laufe des ſechszehnten Jahrhunderts, ſowohl an Zahl und Mannigfaltigkeit, denn an eigener innerer Vollkommenheit, verhältnißmäßig ſehr bedeutende Fortſchritte gemacht. Das Clavier, die Violine, Viola, die Baßviole, die Guitarre ꝛc. hatten ziemlich ihre jetzige Geſtalt ſchon, nur daß das Clavier noch nicht bundfrei und von geringerem Tonumfange war, die Baßviole theils fünf, theils nur drei Saiten trug, überhaupt in mehrfacher Geſtalt und verſchiedener Dimenſion verfertigt wurde, und eben ſo die Guitarre mehr der eigentlichen Cither noch ſich näherte, auch bald in größerer, bald in kleinerer Geſtalt erſchien. Die Violine und Viola übrigens waren ziemlich ganz ſo wie jetzt, und haben ſeit jener Zeit auch nicht ſehr große Veränderung mehr erlitten. Welcher Geigenſpieler wüßte auch nicht, daß die um 1590 bis 1620 von den Gebrüdern, Vater und Söhnen Amati in Cremona verfertigten Violinen noch immer zu den beſten Inſtrumenten gehören, welche er nur je erlangen kann? — Uebrigens hatte man zu damaliger Zeit auch eine Gattung kleinerer Violinen, welche den Beinamen der franzöſiſchen führten (**Violini piccioli alla Francese**). Ein anderes ſehr beliebtes Bogen-Inſtrument war die Gambe, die auch in verſchiedenen Dimenſionen benutzt wurde, als Gambenbaß und als Gambenviole. Von Blas-Inſtrumenten übte man beſonders Poſaune, Zinke (Cornet) und Trompete. Flöten waren ebenfalls vorhanden, nur noch in einem ſehr unvollkommenen Zuſtande, meiſtens in antiker Form, in welcher ſie, wie das Flageolet, angeblaſen wurden, oder auch dieſem ſehr ähnlich. Eigentliche Querflöten finde ich in den Verzeichniſſen damaliger Orcheſter nicht aufgeführt; doch wiſſen

wir, daß ſie bereits vorhanden waren, wenn meiſt auch nur aus einem Stücke noch verfertigt und blos mit ſechs Tonlöchern, ohne Klappen, welche von den Franzoſen zuerſt noch hinzugefügt wurden. Dagegen waren in den Orcheſtern ſogenannte Holzorgeln (Organi di legno), die vielleicht den Dienſt unſerer Flöten verſahen, von deren Beſchaffenheit aber ſich nirgends mehr eine genaue Beſchreibung findet. Wahrſcheinlich waren ſie kleine Poſitive, in denen ſämmtliche Pfeifen aus Holz beſtanden. Im Uebrigen treffen wir in den Orcheſtern zu Anfange des ſiebenzehnten Jahrhunderts auch Harfen, Regale, Cymbale (vulgo Hackebrett) und Flügel (ital. Cembalo oder Clavicembalo), die auch an Umfang bedeutend zugenommen hatten. *)

Am meiſten und ſchnellſten ausgebildet hatte ſich jedoch die Orgel, und man ſollte kaum glauben, aber ein lebendiges Beiſpiel dafür, nämlich die 1576 zu Bernau gebaute Orgel, ſteht noch da, daß am Ende des ſechszehnten Jahrhunderts man ſchon Orgeln von 50 und mehr zweckmäßig disponirten verſchiedenen Stimmen finden konnte. Jene Orgel in Bernau hat 60 ſolche Stimmen und ein Rückpoſitiv. Die Manuale enthalten 48 Taſten, von CD bis dreigeſtrichen c, und das Pedal 26 Taſten, von C bis d. Aehnliche Orgeln baute man 1585 zu Danzig, 1590 zu Roſtock und andern Orten, namentlich aber in Italien, wo deutſche Orgelbauer hoch im Anſehen ſtanden.

Bei ſolchen Mitteln konnte es nicht fehlen, daß die Erweiterung und Vervollkommnung der Kunſt nach allen Richtungen hin ſich einen glücklichen Ausgang zu verſchaffen wußte, und es von Seiten der Kunſttreibenden wohl nur eines verſtändigen und willigen Entgegenkommens bedurfte, um von jetzt an in erſtaunlich kürzeſter Zeit die Muſik auf einen Höhenpunkt, zu einem Flor zu erheben, zu dem ſich aufzuſchwingen ſie ſelbſt demnach die wirkſamſten Kräfte bereits zu Anfang unſeres Geſchichtslaufes in ſich trug.

*) Eine Beſchreibung aller dieſer Inſtrumente, wie auch des Nöthigſten aus ihrer Geſchichte, findet man unter Anderen in meinem mehrangeführten „Univerſallexicon der Tonkunſt“ in den betreffenden Artikeln. Hier konnte dazu kein Raum und auch nicht der Ort ſeyn.

Zweites Kapitel.

Erweiterung des Geſetzes der harmoniſchen Combination. Monteverde's und ſeiner Zeitgenoſſen Wirken.

§. 16.

Monteverde und ſeine Zeitgenoſſen.

Wie weit das künſtleriſche Genie ſofort auch dieſe ſeine Aufgabe und die ganze Sachlage der Dinge und Umſtände begriff, mag die nicht unbedeutende Reihe von lauter ehrenwerthen, tüchtigen Talenten beweiſen, welche in ziemlich allen cultivirteren Ländern Europa's gleich zu Anfang gegenwärtiger Periode uns entgegentritt, die ganze Kraft ihres Geiſtes an die möglichſte Löſung jener zu ſetzen ſcheinend. Italien beſaß außer dem genannten gebornen Spanier Viadana und den früher (am Schluſſe der Vorgeſchichte) erwähnten Caccini, Cavaliere, Peri u. ſ. w. z. B. noch einen Agazzari (aus Siena), einen Agoſtini (aus Rom), einen Allegri (ebendaher), Casciolini (ebendaher), Catalani (aus Sicilien), Cifra (aus Rom), Cima (aus Mayland), Croce (aus Venedig), Frescobaldi (aus Rom), Gagliano (aus Florenz), Giacobbi (aus Bologna), Grandi (aus Venedig), Leoni (eben daher), Domenico und Virg. Mazzocchi (beide aus Rom), Monteverde (aus Venedig), Asprilio Pacello, den Venetianer Prioli, den Römer Quagliati, einen Turini, den Römer Ugolino u. ſ. w. In Deutſchland blüheten beſonders ein Buel, Erbach, der Franke Benedikt Faber, der Schleſier Franck, der freilich in Rom lebende Kapsberger, der jedem guten Muſiker noch in ehrenvollſter Erinnerung lebende Michael Prätorius, der Hamburger Selle, ein Walliſer u. a. m. Spanien hatte einen Heredia ꝛc., und nur Frankreich und England ſcheinen jetzt noch zurückgeblieben zu ſeyn in der Erzeugung wie in der Entwickelung von Kräften, welche nur irgendwie ſie dem fruchtbaren Auslande, und namentlich Italien und Deutſchland, gegenüber hätten in die Wagſchaale werfen oder Theil nehmen laſſen können an einem Wettlauf gleichſam, der jetzt von allen Seiten zu beginnen ſich anſchickte nach der Ehre, zur Vervollkommnung und Erweiterung der muſikaliſchen Künſte auch nur Etwas beigetragen zu haben.

Wie wohl der älteſte, ſo war der begabteſte und thätigſte unter allen jenen Meiſtern jedoch Monteverde, und wie er am kühnſten und energiſcheſten ſich gebehrdete in dem Wettlauf und Kampfe, ſo ward ſein Thun und Laſſen vornehmlich auch nur der Canon und Zielpunkt des geſammten

muſikaliſchen Treibens der Zeit. Dieſer Monteverde, Claudio mit Vornamen, den, um der mannigfachen Neuerungen willen, welche aus ſeinem Beiſpiele für die Kunſt ſelbſt hervorgingen, Viele auch wohl ſchon den Mozart ſeiner Zeit genannt haben, mit dem ich ihn gleichwohl nicht in eine genauere Parallele ſtellen möchte, und der um 1566 zu Cremona geboren wurde, war in ſeiner Jugend Nichts als Bratſchenſpieler, als welcher er bei dem damaligen Herzog von Mantua Dienſte that. Ohne mich damit auf eine ausführliche Lebensgeſchichte des merkwürdigen Mannes einlaſſen zu wollen, iſt die Erwähnung dieſes Umſtandes doch in ſofern von großer hiſtoriſcher Wichtigkeit, als wir uns daraus allein nur manche auffallende Erſcheinung ſeiner ſpäteren Wirkſamkeit, vorzüglich in Beziehung auf die Inſtrumentalmuſik zu erklären vermögen. Als Cremoneſer hatte er die beſte Gelegenheit, eine Menge vorzüglicher Saiteninſtrumente kennen zu lernen, und als Bratſchenſpieler insbeſondere wird er dieſelbe ſicher auch nicht unbenützt haben vorübergehen und ſo ſich die Ueberzeugung von der Trefflichkeit inſtrumentaliſcher Wirkung entrinnen laſſen, welche ein glückliches Geſchick wie von ſelbſt ihm entgegenführte. Später ſtudirte er dann die Compoſition, ſchrieb manche Meſſe, manche Oper und manches Madrigal, ward Capellmeiſter zu Mantua, und als Componiſt für Cammer, Kirche und Theater — ſo weit ſich das Wort für damalige Zeiten anwenden läßt — weltberühmt. Gegen 1620 wandte er ſich nach Bologna, verweilte daſelbſt einige Zeit, ward Mitglied der dortigen Academie *), führte zu dem Zwecke mehrere ſeiner Werke auf, und ging dann nach Venedig, wo zunächſt ihn manche Aufträge zu allerhand neuen Compoſitionen erwarteten, alsdann er zum Capellmeiſter an der St. Marcuskirche ernannt wurde — eine Stelle, welche um ihrer außerordentlichen Einträglichkeit willen bis in die neueren Zeiten noch als eine wahrhafte Großwürde im muſikaliſchen Staate angeſehen wurde — und wo er endlich im Jahre 1650 (nach Anderen 1651) ſtarb.

§. 17.

Fortſetzung.

In theoretiſcher Beziehung, wenn allerdings auch nicht in praktiſcher, ſtand Monteverde ziemlich ebenbürtig zur Seite der Deutſche Michael Prätorius, und man kann wohl ſagen, daß, was jener durch Vorgang und lebendiges Beiſpiel wirkte, dieſer durch Wort und Lehre auch für die Welt zu erhalten ſtrebte, und daß, wie Monteverde neben Viadana

---

*) Dergleichen Geſellſchaften hatten ſich, beſonders in Italien, zu jener Zeit ſchon mehrere conſtituirt, nur behauptete die in Bologna immer noch das größte Anſehen.

einer der erſten Grundpfeiler iſt, auf welchen für den Süden das ganze jetzige moderne Kunſtgebäude beruht, ſo dieſer *) Prätorius auch der Erſte war, an welchem Deutſchlands Anſehen in der muſikaliſchen Kunſt eine kräftige und von aller Welt geachtete Stütze fand, ohne damit auf ein engeres Anſchließen der beiden Männer an ſich und ihre künſtleriſchen Bemühungen deuten zu wollen. Geborener Thüringer war unſer Michael Prätorius Churfürſtlich Sächſiſcher und Herzoglich Braunſchweigiſcher Capellmeiſter, auch Braunſchweigiſcher Hof-Cammerſecretair und Cammer-componiſt, und Prior des Benediktinerkloſters Ringelheim bei Goslar, wo er 1621 an ſeinem Geburtstage in einem Alter von gerade 50 Jahren ſtarb. **) Dasjenige ſeiner Werke, welches insbeſondere ihm hier eine ſo auszeichnende Stelle anweist, und durch welches er ſich auch bei ſeinen Lebzeiten ſchon einen weitverbreiteten glänzenden Ruf verſchaffte, iſt das „Syntagma musicum“, welches er 1614 bis 1618 in drei Quartbänden zu Wittenberg und Wolfenbüttel herausgab. Der erſte Band beſteht aus zwei Theilen, von welchen der erſte wieder in vier und der zweite in zwei Hauptcapitel getheilt worden iſt. Das erſte von dieſen Hauptcapiteln handelt ausführlich von der Pſalmodie; der zweite von der Liturgie; der dritte von den in der chriſtlichen Kirche bis auf ſeine Zeit üblich geweſenen Geſängen; der vierte von der Beſchaffenheit des Levitiſchen Tempeldienſtes bei den Hebräern; der fünfte von der alten Muſik außerhalb der Kirche, ihren vorzüglichſten Meiſtern und Schriftſtellern, der Erfindung der Harmonie und Melodie, der Wirkung der Muſik überhaupt und ihrem mannigfaltigen Gebrauch; und der ſechste endlich von den Flöten, Cithern, Lyren und manchen anderen Inſtrumenten der alten Griechen, und von den bis auf ſeine Zeiten in Gebrauch gekommenen Inſtrumenten überhaupt. Der ganze zweite Band enthält eine vollſtändige Organographie, und im dritten endlich werden alle italieniſchen, franzöſiſchen und engliſchen Geſänge, die Noten, der Takt, die Moden und Transpoſitionen, die mathematiſche Abtheilung der mancherley Inſtrumente, der Generalbaß, die Singkunſt, und endlich die Anordnung eines Vocal- und Inſtrumental-Concerts ausführlich erklärt und abgehandelt. Ich führe dieſen Inhalt des Werks ausdrücklich auch aus dem Grunde hier ſo vollſtändig an, weil er am beſten zugleich von allen Kräften unſerer Kunſt zu Anfange des ſiebenzehnten Jahrhunderts unterrichtet, und beweist nicht allein, daß dieſelbe ſich damals nach allen von uns denkbaren Richtungen hin ſchon einen freien,

*) Unſere Geſchichte kennt nämlich noch mehrere Prätorius, z. B. einen Pſeudo Hieronymus, der eigentlich Schultz hieß, deſſen Sohn Jacob und noch andere.

**) Geboren war P. zu Kreutzberg in Thüringen am 15. Februar 1571.

offenen Ausweg gebahnt hatte und in ſolchen ihre Werke aufſtellte, ſondern die Theorie, die Wiſſenſchaft auch bereits mit jedem, auch dem ſcheinbar geringfügigſten ihrer Zweige ſich in forſchender, ſpeculativer Weiſe zu beſchäftigen anfing. Prätorius z. B. ſpricht hier von der zweckmäßigen Anordnung eines Vocal- und Inſtrumental-Concerts: hätte er davon reden können, wenn die Sache ſelbſt nicht ſchon da war? — Er ſpricht von Moden und Transpoſitionen: auch dieſe mußten demgemäß ſchon längſt im Gebrauch ſeyn, u. dgl. m. *)

Als praktiſcher Tonſetzer war natürlich Prätorius nicht minder thätig, denn als theoretiſcher Schriftſteller, und worin namentlich ein deutſcher Capellmeiſter damaliger Zeit nicht hätte zurückbleiben dürfen, in der Choral-Compoſition, hat er der Nachwelt manchen ſchönen Erguß auch in dieſer Beziehung hinterlaſſen, doch ſollte er im Ganzen mit ungleich geringerem Glücke und Erfolge in der Compoſition arbeiten, und ſo viele Meſſen, Motetten, Kirchenlieder, Kirchenconcerte ꝛc. wir auch jetzt noch von ihm beſitzen, — im Allgemeinen ſind ſie mehr oder weniger vergeſſen, während jene theoretiſche Arbeiten ſchon um ihres hiſtoriſchen Intereſſes willen noch ſtets ſehr geſucht werden.

§. 18.

Fortſetzung.

Von den übrigen genannten großen Meiſtern und Zeitgenoſſen Monteverde's verdient (für ſein Fach) wohl nur Frescobaldi hier noch eine beſonders vorziehende Erwähnung. Girolamo hieß derſelbe mit Vornamen und war, zu Ferrara 1591 geboren, Organiſt an St. Peter zu Rom, als welcher er ſich eines ſolch' außerordentlichen Rufs erfreute, daß, wie Baini in ſeinem Werke über Paleſtrina erzählt, mehr denn 30,000 Zuhörer herbeiſtrömten, als er zum erſtenmale in der Vaticanskirche zu Rom ſpielen wollte. Kamen doch aus allen Ländern, namentlich aber aus Deutſchland, auch Schüler herbei, die unter ſeiner Leitung ſich ausbilden wollten. Daß die Orgel für ſich bereits zu großer praktiſcher Meiſterſchaft ausreichte, iſt §. 15 gezeigt worden. Der Geſchichtſchreiber Lorenzo Penna nennt Frescobaldi il maestro de suoi tempi. Als Spieler hatte er ſich in Flandern ausgebildet, wo er ſich um 1608 aufhielt. Wo er die Compoſition ſtudirte, iſt nicht mehr bekannt; doch ſchrieb er viele

*) Ein fernerer Beweis für die Richtigkeit meiner in den §§. 5 ff. ausgeſprochenen Behauptung, daß mit Anfang des ſiebenzehnten Jahrhunderts unſere geſammte jetzige Muſikkunſt, nach welcher Seite hin wir dieſelbe auch auffaſſen mögen, in erſter Grundlage ſchon feſten Fuß gefaßt hatte.

für ihre Zeit treffliche Werke, als Canzonen, Magnificat, Toccaten, Hymnen u. ſ. w., wovon Gerber und Walther in ihren Wörterbüchern dem Intereſſirten ein ziemlich ausführliches Verzeichniß mittheilen. Eins ſeiner hauptſächlichſten Werke, „il primo libro delle Canzone a una, due, tre et quadro voce“, ward erſt nach ſeinem Tode von einem ſeiner Schüler, Bartolomeo Graſſi, zum Druck befördert. In ſeiner Jugend hatte er ſich als Sänger ſehr hervorgethan, ſo daß die größten Städte auch damals ſchon um ſeinen Beſitz gebuhlt haben und, um ihn zu hören und ſehen, man ihm von einem Orte zum andern nachgereiſt ſeyn ſoll. Nach Rom kam er um 1627, und die Organiſtenſtelle ſcheint er um 1630 erhalten zu haben. Sein Todesjahr muß noch vor die Mitte des ſiebenzehnten Jahrhunderts fallen, da keines ſeiner Werke nach derſelben erſchienen iſt. Gewiſſes aber läßt ſich darüber ſchwerlich noch ermitteln, und wäre es doch auch nicht von ſo bedeutendem Gewinn für unſern Zweck hier.

§. 19.

Einführung freier Diſſonanzen und ſogenannter Wechſelnoten in den harmoniſchen Satz.

Worauf zunächſt nun das Streben aller dieſer würdigen Männer ſich richtete, war das Erringen einer wo möglich noch größeren Freiheit in der harmoniſchen Toncombination, und voran ging ihnen eben dabei, als Führer und im lebendigen Beiſpiele, vornehmlich der oben genannte Monteverde. Man kann nicht ſagen, daß er dadurch eine Art Reform in unſerer Kunſt hervorbringen wollte oder gegen ſeine Abſicht gleichwohl hervorgebracht hätte, denn dazu war der Boden gar nicht geſchaffen und geeignet, auf welchem er das Panier ſeiner Wahl eigentlich aufſchlug. Die Harmonie und ihr regelnder Canon wurzelten, wie jetzt, ſo auch damals ſchon ſo ſehr tief in einem unumſtößlichen, ewigen Geſetze der Natur, daß an eine eigentliche Reform hier gar nicht mehr gedacht werden konnte, und alle Beſtrebungen zum Höchſten nur auf eine größere Freiheit in der Benutzung gegebener Mittel, auf eine Erweiterung und höhere Fruchtbarkeit des Gebiets ausgehen mußten; und dahin auch ſtand Monteverde's und ſeiner Zeitgenoſſen und Nachfolger vornehmſtes Ringen, da eben hier ihnen eine Feſſel beſonders fühlbar und drückend werden mochte, welche alle jene neuen Formen, die unſere Kunſt ſich bereits im Drama, im einſtimmigen, wie ächt melodiſchen und ausdrucksvollen Geſange errungen hatte, gewiſſermaßen an einen Fleck ſchmiedete und augenſcheinlich dieſelben keinen Schritt weiter vorwärts zur vollkommneren Geſtaltung, die von dem

immer heller und lauter erwachenden Geſchmack doch nothwendig gefordert wurde, gehen laſſen wollte. Monteverde war für ſich ein ſo ſtrenger Contrapunktiſt als je einer, aber was Viadana in melodiſcher Beziehung geſchaffen hatte und was einen ſo tiefen Eindruck auf jedwedes Gemüth und jeden Kunſtſinn machte, ſchien ihm, wenn ſonſt auch noch ſo nothwendig, im Stehenbleiben bei der einmal hergebrachten Regel und Norm keineswegs doch erreichbar, wenn mit der ausdrucksvollen Melodie ſich nicht auch eine eben ſolche Harmonie, die ſich ihm als Wahlplatz darbot, vereinigen ſolle. Daß er mit dem, was wir Ausdruck in der Muſik nennen, nach unſerer heutigen Einſicht noch nicht den rechten Begriff verband, vielmehr darin hauptſächlich nur eine Art malender Charakteriſirung gegebener Zuſtände erblickte, können wir ihm um ſo weniger als Vorwurf zurechnen, als er die Nothwendigkeit ſolchen Ausdrucks vorzugsweiſe nur aus der Beſtimmung des eben erſtandenen Drama's ſchöpfte, und dieſes in Nichts beſtand als in einer Reihe verwandter oder contraſtirender Vorſtellungen, die in der Muſik ihre lebendige Abbildung oder Schilderung haben wollten, alſo hier das Harte, Grauſenhafte, Bizarre ꝛc. eben ſo wohl verlangten, als es dort mit dem Freundlichen, Angenehmen, Lieblichen je nach den Gegenſtänden der Handlung abwechſelte. Daher, um ſolche Effekte zu erreichen, verſuchte er denn — und man kann wohl ſagen, auf gut Glück hin und ſeiner contrapunktiſchen Gelehrſamkeit ungeachtet — manche neue, bis dahin noch niemals gewagte Combination, und da dieſe, wegen der längſt geſchehenen Regelung unſers Harmonieſyſtems oder insbeſondere der Theorie der con- und diſſonirenden Tonintervalle in nichts Anderem wohl beſtehen konnte als in einer freieren ungebundeneren Benützung der letzteren, der Diſſonanzen, und da zumal eine ſolche Freiheit ſeinem nächſten Zwecke eines verſchiedenen charakteriſtiſchen Ausdrucks auch am meiſten entſprach, ſo beſtand ſolche Neuerung auch hauptſächlich nur in dem Gebrauche von unvorbereiteten, alſo ſogenannten freien Diſſonanzen, und in der Einführung von — jetzt von uns ſogenannten — Wechſelnoten. So fing Monteverde z. B. an, die None mit der Quarte und Septime, die Septime mit der Secunde, und dergleichen Diſſonanzen mehr ohne alle geſetzliche Vorbereitung mit einander zu verbinden; ja er ging ſo weit in dieſen Freiheiten, daß, ſo weit ſich nach dem auch unſere harmoniſchen Mittel nach und nach ausdehnten, gleichwohl ſelbſt heut zu Tage noch manche davon vor dem Forum des eigentlich reinen oder ſogenannt ſtrengen Satzes als völlig unerlaubt erſcheinen.

Man kann ſich denken, daß bei den gewiſſenhafteren und unverrückt

am Alten, Hergebrachten hängenden gelehrten Contrapunktiſten damaliger Zeit Monteverde damit großen, heftigen Anſtoß erregte, und Anfechtungen aller Art blieben nicht aus, die ihn nicht ſelten dann in manche verdrießliche Streitigkeiten verwickelten. Indeß der Erfolg ſiegte, und der Beifall, den ſeine Werke, vorzüglich ſeine Madrigale fanden, in denen er neben ſeinen Opern ebenfalls und wie in ſeinen Kirchenſachen von jenen und ſolchen Freiheiten insbeſondere Gebrauch machte, ließ nicht allein ihn ſtets im Ruhm und Anſehn ſteigen, ſondern bewirkte und um ſo mehr zwar, daß der Gebrauch freier Diſſonanzen mit der Zeit, wenn auch mit einiger Einſchränkung wieder, geſetzlich in die Theorie aufgenommen wurde, als um der außerordentlichen Wirkung ſeines Satzes willen die Praxis keinen Augenblick mehr anſtand, ihm unbedingt und in der allgemeinſten Ausdehnung darin nachzufolgen. In der That aber auch ward durch dieſe Einführung von freieren Diſſonanzen und ſogenannten Wechſelnoten allein erſt möglich, der muſikaliſchen Compoſition ein vollkommen geiſtiges, alle Nuancen unſrer innern Seelenthätigkeit durchdringendes Leben zu verleihen, ſie wirklich zu einem tönenden Bilde unſers innern Gemüthslebens zu geſtalten, was Monteverde's Mitwelt auch nicht weniger gefühlt haben muß, als wir es begreifen und einſehen, da er der erſte Componiſt war, welchem jene das Prädikat eines geiſtreichen Tonſetzers beilegte, und der daher auch wagen durfte, ſich ſelbſt als den Erfinder des ſogenannten *genere concitato*, d. h. des leidenſchaftsvollen Styls, in der muſikaliſchen Compoſition zu bezeichnen, was wirklich geſchah in einer Vorrede, die er zu einem ſeiner 1638 zu Venedig gedruckten Madrigalenwerke ſchrieb *)

In Folge dieſer ſonach gewonnenen größeren Freiheit in der harmoniſchen Combination war es nun auch möglich, nicht blos mehr Abwechſelung, intenſiv rhythmiſcheren Schwung, Leidenſchaftlichkeit und dergleichen in den Ausdruck eines Tonſtücks überhaupt zu bringen, ſondern ſpeciell auch dramatiſche Spiele von den verſchiedenſten und heterogenſten Charakteren in Muſik zu ſetzen, wovon ebenfalls Monteverde das erſte Beiſpiel ablegte, durch die Compoſition von Tancreds Streit mit Clorinda aus Taſſo's „befreitem Jeruſalem", welche zum Erſtaunen der Welt er 1624 vollbrachte, und worin er ausdrücklich verſchiedene Leidenſchaften und Situationen, als Krieg, Gebete, Tod ꝛc. förmlich muſikaliſch und in einer Art auszudrücken verſuchte, daß, wie Viadana der Melodie zuerſt ihre ganze Bedeutung, Geiſt und Leben verlieh, ſo

*) Essendovi — ſagt er daſelbſt — prima di me soltanto il *genere molle, ed il temperato.*

Monteverde der Harmonie diejenige Grundlage ihrer ganzen Ausdehnung gab, auf welcher gemeinſchaftlich mit jener nun alle Muſik, wie wir ſie heute kennen, unter gehöriger Pflege empor zu ſproſſen vermochte, was auch daraus hervorgeht, daß neben jener erſten unmittelbaren Folge aus ſolchen Neuerungen auch in entfernterer Richtung alsbald ſich noch mehrere andere geſtalteten, welche auf die Bewunderung der Kunſtverſtändigen eben ſo ſehr als auf die Erweckung und Belebung jüngerer Talente kräftig einwirken mußten.

§. 20.

Entſtehung des doppelten Contrapunkts und erſte Anfänge einer wirklich fugirten Schreibart.

Durch jene größeren Freiheiten in der harmoniſchen Tonverbindung nämlich, und namentlich durch den erlaubten Gebrauch von frei, d. h. unvorbereitet, eintretenden Diſſonanzen und ſogenannten Wechſelnoten ward nunmehr, und ſobald als dieſe Freiheiten, theoretiſch ſanktionirt, ſich auch mit der ſtrengen Lehre des Contrapunkts auszugleichen ſuchten und von Contrapunktiſten mehr und mehr als ein herrliches Mittel, ſich ungehinderter auszudehnen und durchzuarbeiten den einmal gefaßten Gedanken, geliebt, geübt und in ihr Syſtem aufgenommen wurden, — dadurch und nach Eintreten dieſes Ereigniſſes ward nunmehr auch eben das in unſerem harmoniſchen Satze möglich, was wir doppelten Contrapunkt zu nennen pflegen, wie — als faſt unabweisliche, unmittelbare Folge hiervon wieder — der eigentliche ſogenannte Fugenſtyl.

Mag es ſeyn, daß einmal diejenigen, welche nicht an die engere Bedeutung dieſer Ausdrücke gewohnt ſind, mir die Bemerkung hier entgegenhalten, daß Beiſpiele canoniſcher und ſomit auch contrapunktiſcher und fugirter Schreibart aus den Zeiten lange vor dem ſiebenzehnten Jahrhunderte uns ſchon vorliegen, und anderer Seits diejenigen, welche den Ausdruck doppelter Contrapunkt und Fuge nur im engſten Verſtande zu nehmen pflegen, wieder behaupten, daß Sätze im eigentlichen doppelten Contrapunkte und Fugen auch im Anfange und in der ganzen erſten Hälfte des ſiebenzehnten Jahrhunderts noch nicht geſchaffen wurden und hinſichtlich ihrer wahren Bildung einer weit ſpäteren Zeit vorenthalten blieben: beide Partheien haben in ihrer beſondern Meinung vielleicht Recht, vom speciell hiſtoriſchen Standpunkte aus nach meinem Dafürhalten aber jedenfalls Unrecht, vorzugsweiſe die erſtere. Wie weit wir den Begriff von doppeltem Contrapunkt auch ausdehnen, immer können wir nur einen ſolchen harmoniſchen Satz darunter verſtehen, in welchem zwei Stimmen, eine höhere und eine tiefere, dergeſtalt ſich zu einander

verhalten, daß die höhere ſowohl zur tieferen, als die tiefere zur höheren gemacht werden kann, ohne daß irgend nur Fehler oder Verdunkelungen in den Stimmenfortſchritten dadurch entſtehen, und eine ſolche Satzweiſe treffen wir auch im Entfernteſten und in den einzelnſten Beiſpielen noch nicht zur Zeit vor dem ſiebenzehnten Jahrhunderte, zu ſo außerordentlicher Höhe ſich vordem auch ſchon die contrapunktiſchen Künſte im Allgemeinen ausgebildet haben mochten. Nicht anders verhält es ſich mit der Fuge. Von welcher Seite auch angeſchaut, ſtets erſcheint dieſe als ein mehrſtimmiger Satz, in welchem eine Stimme nach der andern einen gleichartigen Hauptgedanken und dergeſtalt zwar vorträgt, daß die vorangegangene Stimme während der Zeit, in welcher der von ihr erſt allein ausgeſprochene Gedanke von der nachfolgenden Stimme vorgetragen wird, nicht müßig bleibt, ſondern dem Hauptgedanken gewiſſermaßen einen Gegenſatz zugeſellt, der dann ebenfalls auch von dieſer nachfolgenden Stimme aufgenommen und ſo lange im Wechſelfall durchgeführt wird, bis alle Stimmen zuſammen ſich in ſo weit zu einem Ganzen vereinen, als ihre eigene Selbſtſtändigkeit und individuelle Perſönlichkeit nicht dadurch aufgehoben wird, — ein Begriff, eine Idee der harmoniſchen Stimmenverwebung, für welche die Geſchichte vielleicht wohl einen matten Schein, niemals aber auch nur ein Beiſpiel realer Wirklichkeit aus einer früheren, denn der gegenwärtigen, Zeit anzuführen vermag, und in formeller Betrachtung zwar aus dem Grunde, weil eine ſolche Tongeſtaltung eben ſo wenig, denn ein Satz im doppelten Contrapunkte, ſich auch nur mit einiger Wahrheit erreichen läßt ohne Anwendung von Wechſelnoten u. dgl., welche aber — wie wir geſehen haben — vor Monteverde, vor dem ſiebenzehnten Jahrhunderte, noch keineswegs und ſo wenig in der Praxis als in der Theorie unſerer harmoniſchen Kunſt einen Platz gefunden hatten. Doch meine Gegner leſen vielleicht in älteren muſikaliſchen Lehrbüchern und Compendien und finden hier, da ſolche ſämmtlich in lateiniſcher Sprache abgefaßt worden ſind, den Ausdruck **Fuga**; allein dieſe „fugae“ jener Zeit waren nichts Anderes als Canons, die — wenn einmal das Wort gebraucht werden ſoll — wohl einen fugenartigen Charakter haben, nach Außen zu fugirt behandelt worden ſind, doch noch keineswegs Sinn und Begriff einer eigentlichen Fuge in ſich verbinden, die denn ſpäter, nach ihrem Entſtehen, auch zum Unterſchiede von jenen Canons, die fugae hießen, ad fugam insbeſondere genannt wurde, bis die Schule mit der beſtimmten Sichtung der Begriffe auch für die Form die Ausdrücke Canon und Fuge als einzig techniſch unterſcheidend in ſich aufnahm.

Die zweite Parthei dann, welche das Alter des doppelten Contrapunkts

und der Fuge ſelbſt bis zur Mitte des ſiebenzehnten, ja vielmehr bis zu den erſten Decennien deſſelben zu hoch angegeben findet, hat in ſo fern und in ſo weit wohl Recht, als wirklich zu Monteverde's und kurz nach ſeinen Zeiten noch keine eigentlichen Fugen in unſerem viel anſprechenden Sinne geſchrieben wurden und dieſe, wie ſo manches Andere in der Kunſt, ja jedwedes Werk der Menſchheit und jede Sache im Leben, nach Form und Regel mit der Zeit erſt, allmählich, ihre ganze Vollendung erhalten konnte; dem Stoffe, der Idee nach indeß, in ihrer erſten Grundlage, war ſie gleichwohl ſchon da und wurzelte ſie einzig und allein in den von Monteverde hervorgerufenen und von ſeinen Zeitgenoſſen dann bald allgemeiner eingeführten harmoniſchen Neuerungen.

§. 21.

Fortſetzung.

Um eine Perſon anzuführen, welche vornehmlich ſich zuerſt in Bildung fugirter Sätze und der Schreibart des doppelten Contrapunkts bemüht habe, wird in der Regel der oben §. 18 näher kennen gelernte Organiſt Frescobaldi genannt, und wir heute ſollten wirklich auch glauben, daß dieſe Kunſt des Fugenſtyls früher bei den Organiſten, welche — wie erfahren — im ſiebenzehnten Jahrhunderte ſowohl objectiv als ſubjectiv eine bedeutende Rolle ſchon in der Kunſtwelt ſpielten, denn ſpeciell bei den Componiſten Anklang und Pflege gefunden habe, da heutzutage ſie vorzugsweiſe nur in deren Händen noch geübt wird; allein ohne damit Frescobaldi's wahrſcheinlichem Verdienſte um die Sache zu nahe treten und ohne auch einem andern Meiſter jener Zeit dagegen ſolche Ehre zutheilen zu wollen, obſchon ſich ſchwerlich in den (wenigſtens noch) vorhandenen Werken jenes ein realer Beweis für die Behauptung auffinden laſſen wird, ſo glaube ich doch, daß das Wort, der Name, welchen man der Sache beizulegen für gut fand, eher auf ihren Urſprung in Mitte der Vocal-Compoſition insbeſondere hindeutet, da der mittelalterige Begriff von fuga (Jagd) näher zu der Perſonalität in der Idee einer Jagd von Stimmen hinführt. Zwar war Frescobaldi wie jeder andere Organiſt damaliger Zeit auch Componiſt und Vocal-Componiſt, doch fühlte ſchwerlich ſein Talent ſich zu einer vorzugsweiſen Thätigkeit in dieſer berufen, welchen Beruf die Schöpfung neuer, noch nicht dageweſener Formen und Geſtalten aber ſo ziemlich nothwendig und regelmäßig vorausſetzt.

Wer es nun aber eigentlich war, der zur Aufnahme und Geſtaltung dieſer neuen Formen des doppelten Contrapunkts und der Fuge den

erſten Stein in das fächerreiche Brett ſetzte, ob Monteverde ſelbſt, was kaum möglich und denkbar, oder ein anderer ſeiner gleichzeitigen oder gleich nachfolgenden Contrapunktiſten, läßt ſich nicht mehr mit Gewißheit beſtimmen, ſo wenig als wir ſagen können, wer überhaupt zuerſt bemüht war, die von Monteverde getroffenen Neuerungen in der Harmonie fortzupflanzen und der Theorie als Gegenſtände neuer Regeln und Geſetze aufzudringen. So viel iſt gewiß, daß zunächſt die Fuge nur für den Chorgeſang erwuchs, und daß lange Zeit es dauerte, ehe auch das Orgelſpiel für ſich von dergleichen Formen Gebrauch machte, gleichwohl ſchon Frohberger, der Wiener Kaiſerliche Hoforganiſt und ein Schüler Frescobaldi's, mit dem wir ſpäterhin uns noch näher bekannt machen werden, ſich darin nach damaliger Weiſe ausgezeichnet, und eben dadurch ſich jener Hofdame zu erkennen gegeben haben ſoll, als er nach einer unglücklichen Seefahrt bei der Vermählungsfeier Königs Carl III. mit Catharina von Portugal zu London Anfangs als Calcant funktionirte, dann aber in Folge eines Streites mit ſeinem Meiſter, dem Organiſten, ſelbſt und gewaltig in die Taſten des großen Orgelwerks griff *).

§. 22.

Quantitative Vermehrung der inſtrumentalen Begleitung bei Geſangscompoſitionen, vorzüglich bei der Oper.

Ein anderes Mittel zur Erreichung ſeines Zweckes, mehr charakteriſtiſches Leben, mehr Kraft und mehr inneres und äußeres Feuer in die muſikaliſchen Darſtellungen zu bringen, erblickte Monteverde, und vorzüglich bei dem Drama, in der Vermehrung der inſtrumentalen Begleitung. Es ſcheint, der Mann hat ſich als Componiſt im „genere concitato" auf alle Weiſe hervorthun wollen, und wählte er zu ſeinen dramatiſchen Compoſitionen an ſich ſchon meiſt heroiſch-muſikaliſche Stoffe, wie z. B. „Proserpina rapita", „Orfeo", „Arianna", „Adone", und „l'Incoronazione di Papa", welche ſeinem Talente und ſeiner ganzen künſtleriſchen Individualität vielleicht am meiſten zuſagen mochten, ſo war es freilich bis zur quantitirten Steigerung der Wirkung oder des Effekts auch nur ein Schritt, und wir können, auch abgeſehen von dem bedeutenden geſchichtlichen Vorſprung, welchen er der Entwickelung des öffentlichen Kunſtlebens dadurch gewährte, es ihm gar nicht übel nehmen, wenn er, hatte er einmal qualitativ ganz neue Geſtalten hervorgerufen, welche die Seele mit bisher noch

---

*) Wem dieſe intereſſante Geſchichte nicht näher bekannt iſt, mag ſie unter anderen in meinem „Univerſallexikon der Tonkunſt" Art. Frohberger nachleſen.

nicht gekannten, kräftigen Regungen erfüllten, — wenn er nun durch größere Maſſewirkung auf dieſelbe auch den Eindruck hervorzubringen ſtrebte, der auf andere, weniger ſinnliche Weiſe, doch ſchwerlich ſo bald wohl erreicht worden wäre. Ich habe oft ſchon beklagt, daß nicht, wie heutzutage von einem Roſſini, Weber, Paganini, Mozart, Beethoven u. A. ausführliche Lebensbeſchreibungen vorliegen, uns eine gleiche auch von Monteverde überliefert worden iſt; ſie würde die Schärfe ſeines Blicks, die Leichtigkeit und Richtigkeit ſeiner Auffaſſung der Zeiten und Verhältniſſe, ja die Gewaltigkeit ſeiner geiſtigen Energie ohne Zweifel in das hellſte Licht ſetzen. Wir können uns in ſeiner Charakteriſtik nur an die wenigen Nachrichten halten, welche die Geſchichte uns von ſeinem Wirken überliefert hat, aber behaupten möchte ich gleichwohl, daß, wie Roſſini in ähnlicher Weiſe, auch er einer der größten künſtleriſchen Geiſter ſeiner Zeit war, d. h. ein Künſtler, der ſich und ſeine Zeit zugleich zu begreifen und in Einklang zu bringen verſtand, der, im Beſitz der ſchärfſten Urtheilsgabe und der reichſten Menſchenkenntniß, auch die Menſchheit für ſein Bereich lenkte lediglich nach ſeinem Willen. Ohne Zweifel war er Philoſoph und Künſtler zugleich, war Pſychoлog. Wir Menſchen bleiben ſinnliche Geſchöpfe, und möchte unſer Geiſt auch bei Lebzeiten ſchon feſthaften an einer überſinnlichen Ewigkeit; wir ſind ſinnlich ſelbſt in Gedanken und wollen durch die Sinne Nahrung ſelbſt für die Seele ſchöpfen, ſo lange ſie ein unzertrennliches Halbtheil noch ausmacht von unſerem ganzen Ich. Auf die Sinne aber wirkt hauptſächlich nur das Quantitative, das an ſich wieder Sinnliche. Monteverde wußte das, verſtand es auf ſeine Kunſt anzuwenden, und kaum hatte er ſich intenſiv Mittel geſchaffen zu reicheren, mannigfaltigeren Geſtaltungen, ſo ſchritt er auch extenſiv dazu, zu dem Reiz des Angenehmen auch die imponirende Kraft des Maſſenhaften zu geſellen. Wohl hatte man vor ihm ſchon den Geſang in den Dramen und dramatiſchen Spielen zur Ausfüllung und Abwechſelung mit Inſtrumenten zu begleiten geſucht und den eigentlichen Kapellſtyl, der dort ſeine Rechte fortan noch behauptete, aus der Kirche nicht mit herübergenommen ins weltliche Leben, aber wenn das Orcheſter — wenn ich mich ſo ausdrücken darf — ſtark beſetzt war, ſo beſtand es aus einem **Clavicembalo***) (altem Flügel), einem **Chitarrione** (einer großen Guitarre) und einem Paar Flöten in älterer Form; Monteverde indeſſen vermehrte daſſelbe bis auf zwei **Gravicembani**, zwei **Contrabassi da Viola**, zehn **Viole da brazzo**, eine **Arpa doppia**, zwei **Violini piccioli alla Fran-**

---

*) Ich behalte abſichtlich hier und bei den folgenden Namen die eigenthümliche Bezeichnungs- und Schreibweiſe jener Zeit bei.

ceſe *), zwei Chitarroni, zwei Organi di legno, drei Bassi da Gamba, vier Tromboni, ein Regal, zwei Cornetti **), eine Flautino alla vigesima secunda ***), eine Clarino und drei Trombe. Ziehen wir die Beſchaffenheit und namentlich die verſchiedenen Dimenſionen aller dieſer Inſtrumente in Betracht, ſo können wir uns der Meinung nicht entſchlagen, daß das Zuſammenwirken ſchon einen bedeutenden äußeren, wenn an ſich auch noch weniger künſtlichen, doch quantitativen Effekt hervorbringen mußte: einen inſtrumentaliſchen Lärm, wie er vordem noch nirgends, auch noch in keinem Theater gehört worden war.

Indeß änderte Monteverde, außer dieſer quantitativen Vermehrung der Inſtrumente für ſich, an der Art und Weiſe der Begleitung ſelbſt noch Nichts. Wie dieſe muſikaliſcher Seits (im engeren Sinne des Worts) vor ihm bei den Opern beſchaffen war, ſo ließ auch er ſie mit dem Geſange noch fortgehen: die Recitative wurden nach einem Basso continuo entweder auf dem Flügel oder auf der großen Guitarre, auch wohl Harfe, begleitet; in den einzelnen Ruhepunkten zwiſchen den verſchiedenen Geſängen und Scenen der Handlung führten die Inſtrumente zuſammen eine Art Zwiſchenſpiel aus; waren Tänze in die Handlung verflochten, ſo ſpielten auch dabei die Inſtrumente mit, und die Chöre begleiteten dieſe im Einklange der verſchiedenen Singſtimmen, nur Alles in maſſigerer, kräftigerer, lärmenderer Weiſe als vordem, was für den Augenblick auch ſchon hinreichte, dem nach Sinnenreiz verlangenden Volke diejenige Genüge zu leiſten, welche überhaupt Monteverde ſich als den vornehmſten Zielpunkt ſeines Strebens geſetzt zu haben ſcheint, und welche in Folge des immer mehr ſich ſteigernden und verbreitenden Wohlgefallens an Luxus, Pracht und Größe auch der Kunſt ſich faſt als ein Bedürfniß aufdrängen mußte.

§. 23.

Erſte Verſuche einer Trennung der Inſtrumente von der Vocalmuſik und Zeichen einer Ouverture bei dem Drama.

Uebrigens machte dieſe Vermehrung der Inſtrumente bei dem Drama doch auch nothwendig, daß das, was dieſelben in der Begleitung ausführen ſollten, pünktlich für ein jedes einzelne Inſtrument in Noten aufgeſchrieben wurde. Bis auf Monteverde war die inſtrumenta-

---

*) Demnach waren die franzöſiſchen Violinen damals wohl bedeutend kleiner als die italieniſche und unſere jetzige.

**) Vorgänger unſerer Oboen und Clarinetten.

***) Eine um drei Octaven höher klingende Flöte, eine Art Flageolet.

liſche Begleitung mehr nur der eigenen Erfindung, dem Geſchmacke und dem guten Gehöre des Spielers überlaſſen worden, und bei der großen Geringfügigkeit, durch welche ſie ſich nach allen Seiten hin auszeichnete, konnte ſie das auch wohl. Der Flügelſpieler oder Guitarriſt hatte ſeine **Basso continuo** (Grundſtimme) vor ſich, und beim Recitativ brauchte er nur auf die einzelnen Abſchnitte zu achten und ſeinen Accord dazu anzuſchlagen, worin er zudem als guter Generalbaſſiſt ſchon eine anſehnliche Fertigkeit hatte; bei den Zwiſchenſpielen durften die zwei, drei oder höchſtens vier Accompagniſten nur unter ſich auf einander achten, und es traf im Nothfall eine verträgliche Harmonie zuſammen, die ſich dann auch im Chore, mit dem die Inſtrumente uniſoniſch fortſchritten, leicht nach dem Gehöre fortführen ließ. Jetzt indeſſen, wo ſo viele Inſtrumente zuſammen wirken ſollten, konnte und durfte der Componiſt, der bis dahin alle ſeine Aufmerkſamkeit nur dem Geſange zugewendet und hier auch allein nur ſeine Aufgabe gefunden hatte, bei aller fortdauernden Einfachheit der Begleitung an ſich, doch ohne Nachtheil nicht mehr wagen, dieſen Theil ſeines Werkes auf gut Glück den Inſtrumentaliſten ſelbſt zu überlaſſen, das **Sonare alla mente**, wie das Begleiten und Spielen aus dem Stegreife genannt wurde, mußte aufhören; bei der größeren Maſſenſtellung wäre Verwirrung unausbleiblich geweſen, und wer weiß, ob nicht ein Verſuch davon faktiſche Ueberzeugung lieferte; und man war gezwungen, jedes einzelnen Inſtrumentaliſten Thun und Laſſen an eine beſtimmte Vorſchrift zu binden, die in den Notenſtimmen denn auf das Genaueſte gegeben wurde.

War damit aber ein bedeutender Schritt zugleich geſchehen zu der abſoluten Trennung der Inſtrumentalmuſik von der Vocalmuſik und zu der Auffaſſung wie Behandlung jener in einer größeren Selbſtſtändigkeit und ſubjectiveren Willensthätigkeit, ſo war auch die Zeit wohl nicht mehr ferne, wo man den erſten praktiſchen Verſuch einer ſolchen Trennung und ſelbſtſtändigen Erſcheinung des maſſigeren Orcheſters machte, und wieder kommen wir auf **Monteverde** zurück, der, ſo weit uns die Geſchichte noch vorliegt, der Erſte war, welcher dadurch dieſen Gedanken zu realiſiren ſuchte, daß er ſeinen inſtrumentaliſchen Dramen einen inſtrumentaliſchen Einleitungsſatz vorausſetzte, der nach Anlage wie Zweck und Tendenz, wenn natürlich auch weniger noch nach Ausführung, ganz unſerer heutigen Ouverture ähnlich ſieht oder eben ſo gewiß doch als deren erſtes ſichtbares und lebendiges Zeichen erſcheint, wie der eben dem Kerne im friſchen Grüne entſproßte Keim als Zeichen und Anfang ſpäteren kräftigen Stammes.

§. 24.

Fortſetzung.

Hiermit freilich trete ich der bisher geltenden Anſicht ſchnurſtracks entgegen, daß Lully erſt der Erfinder der Ouverture geweſen ſey, welche Anſicht, bleiben wir einfach bei dem Worte ſtehen, wohl manches Recht für ſich anzuſprechen, doch keineswegs in Beziehung auf die Sache ſolches hat. Allerdings kam das Wort **Ouverture**, zur Bezeichnung eines Einleitungsſatzes zu einer Oper oder irgend einer anderen größeren Muſikaufführung, zuerſt in Frankreich und zwar ſeit Lully's Zeiten in Gebrauch; auch machte dieſer Meiſter beſonderes Aufſehen zu ſeiner Zeit mit ſeinen Ouverturen und trug — wie wir ſpäter ebenfalls erfahren werden — nicht wenig zur Vervollkommnung dieſer Art Tonſätze bei; ja überhaupt war, und ſchon zu Ludwigs **XIII.** Zeiten, wo bekanntlich bereits **vingt quatre Violons du Roi** dort unterhalten wurden, die Inſtrumentalmuſik im Allgemeinen in Frankreich etwas ausgebildeter als in Italien und Deutſchland, das zudem in Nachahmungen und Erhebungen des Auslandes ſich niemals geändert hat; allein daß der franzöſiſche Name ſeit jener Zeit gebraucht wurde, wozu Lully's Anſehen und Verbeſſerungen zweifelsohne auch Vieles beigetragen haben mögen, macht die Sache ſelbſt doch noch keineswegs zu einer neuen oder zu einer franzöſiſchen, ſo viel Mühe ſich vorzüglich Rouſſeau in ſeinem **Dictionnaire de Musique Art. Ouverture** neben noch manchen anderen ſeiner Landsleute auch giebt, ſie als ſolche für Lully und ſein geliebtes Vaterland zu occupiren; vielmehr war ein Einleitungsſatz zu einer Oper ſchon zu Monteverde's Zeiten da und von dieſem zuerſt geſchaffen worden, nur unter einem andern Namen, nehmlich **Toccata** und **Intrada**, welchen die Italiener auch lange nach Lully's Zeiten dafür beibehielten oder doch dafür nicht **Uvertura**, ſondern **Sinfonia** ſagten.

Anderer Seits wieder berichtet Arteaga in ſeiner „Geſchichte der italieniſchen Oper", daß ſchon in den Zeiten vor der ſogenannten florentiniſchen Opern=Erfindung, alſo lange vor Beginn des ſiebenzehnten Jahrhunderts, ähnliche Inſtrumentalſtücke zu dramatiſchen Aufzügen gebraucht worden ſeyen, und dies hat hie und da zu der Meinung Veranlaſſung gegeben, daß ihren erſten Anfängen nach die Sache der Ouverture und damit auch die Selbſtſtändigkeit der Inſtrumentalmuſik aus einer noch früheren Zeit denn der Monteverde's her ſich datire. Leſen wir aber die Stelle des Buchs ſelbſt, auf welche dieſe vorzugsweiſe ſich ſtützen ſoll.

Nach Forkels deutſcher Ueberſetzung *) lautet dieſelbe wörtlich alſo: „In der Mitte eines prächtigen Saales, mit einer herrlichen Gallerie umgeben, auf welcher eine große Menge verſchiedener Inſtrumentaliſten vertheilt waren, ſah man eine große Tafel ohne irgend eine Zubereitung. So bald der Herzog und die Herzogin (von Mailand) erſchienen, nahm das Feſt ſeinen Anfang, und Jaſon eröffnete die Scene mit den Argonauten, welche mit einer drohenden Miene unter dem Geräuſch einer kriegeriſchen Sinfonie einherſchritten, das goldene Vlies bei ſich führten, welches ſie auf der Tafel als ein Geſchenk zurückließen, nachdem ſie ein Ballet getanzt hatten“ ꝛc. Als was erſcheint hiernach die vermeinte Sache? — Doch nicht als ein Einleitungsſatz zu einem Drama, nicht als eine Ouverture oder überhaupt ein Inſtrumentalſatz in ſolcher Weiſe und mit ſolchem Charakter wie jene Monteverde'ſche Toccate; zum Höchſten nur als eine Art „Aufzug“, als ein Tuſch, der zudem noch keineswegs als eine wirklich ſelbſtſtändige Muſik ſich gebehrdete, ſondern an das Mienen- und Gebehrdenſpiel, Marſch und Tanz ſich anknüpfte. Der Ausdruck „Sinfonie“ entſcheidet Nichts, denn wir wiſſen und werden ſpäter noch ausführlicher erfahren, in welchem Sinne dieſes Wort zu jenen Zeiten in der Muſik gebraucht wurde.

§. 25.

Fortſetzung.

Solchergeſtalt bleibt, nach meinem Dafürhalten, bis haltbarere Beweiſe uns eines Anderen belehren, Monteverde immer noch der Erſte, welcher Verſuche einer wahrhaft ſelbſtſtändigen mehrſtimmigen Inſtrumentalmuſik anſtellte, und die Idee einer Einleitungsmuſik, welche heutzutage *Ouverture* genannt zu werden pflegt, nach ſeiner Art und mit ſeinen Kräften und Mitteln zu realiſiren ſtrebte. Er betitelte — wie oben angedeutet — das daraus entſtehende Muſikſtück *Toccata*, und wenn er ausdrücklich feſtſetzte, daß daſſelbe „vor Aufziehen des Vorhangs drei Mal mit allen Inſtrumenten ausgeführt werden ſolle“, ſo läßt ſich hieraus auf keinen zu großen Umfang ſchließen, zudem — die weitere Beſchaffenheit des Stücks betreffend — daſſelbe allemal in dem Tone C geſetzt war und ſeine ganze Dauer hindurch auch nicht einen Schritt weit, nicht in der nächſtgelegenſten Modulation, devon abwich. Vielleicht war es auch nur ſo eine Art von längerem Tuſch, eine an einander hängende Reihe toniſch verwandter Accorde, durch welche in Brechungen eine Art

*) Forkels Ueberſetzung von Arteaga's Geſchichte der italieniſchen Oper pag. 212.

von lärmender Melodie hindurch drang, um die Hörer blos aufmerkſam zu machen auf den jetzt eintretenden Anfang der Vorſtellung: gleichwohl es war eine förmliche Einleitungsmuſik, hatte die Beſtimmung, die Oper zu eröffnen, konnte genau genommen bei keiner andern Gelegenheit gebraucht werden, und ſo haben wir damit in ſeinem allererſten Erkeimen auch eine ſelbſtſtändige Inſtrumentalmuſik und das, was wir heute Ouverture heißen.

Drittes Kapitel.

Die dramatiſche Muſik des ſiebenzehnten Jahrhunderts.

§. 26.

Cariſſimi und ſein Zeitgenoſſe Ferrari.

Wie viel unſere Kunſt indeſſen in letzterer Beziehung Monteverde und ſeinen nächſten Nachfolgern und Helfeshelfern zu verdanken haben mag; ob er auch die inſtrumentale Begleitung bei der Oper zu vermehren und das Orcheſter immer ſelbſtſtändiger mitwirken zu laſſen ſtrebte, und ob durch ihn und ſeine Helfer das Geſetz der harmoniſchen Toncombination ſich zu einer Ausdehnung und Freiheit erhob, welche allerdings zuvor erreicht ſeyn mußte, wenn irgend je die muſikaliſchen Mittel zu jedwedem verſchiedenen Ausdrucke ſich tüchtig und dieſer in einer mehr charakteriſtiſchen Weiſe ſich geſtalten ſollte, wie ſolche der Oper, als dramatiſchem Spiel, kaum noch abgehen durfte, ſo war für Verbeſſerung der dramatiſchen Muſik insbeſondere, für Vervollkommnung der Oper an und für ſich, mit alle Dem doch eigentlich noch Wenig oder gar Nichts geſchehen, und mußten hieran erſt einige ſpätere Talente noch die Hand legen und ſich erproben, unter denen dann der einſt, und eben deshalb, weltberühmte Giacomo Cariſſimi mit ſeinem Zeitgenoſſen und Glückstheiler Benedetto Ferrari vor allen genannt zu werden verdient. Ich gebe zu, daß, in Betracht der ungleich ſpäteren Wirkſamkeit dieſer beiden Männer, es kaum glaublich erſcheint, wie bei der außerordentlichen Vorliebe, welche und — wie wir im letzten achten Kapitel dieſer Periode ſpecieller noch erfahren werden — beſonders in Italien gleich vom Augenblicke ihres erſten Entſtehens an für die dramatiſche Muſik, die Oper, wach wurde und fortan in möglichſter Steigerung ſich wach erhielt, dieſelbe ſo lange kaum einen Schritt weit auf dem Wege ihrer lebendigen Entwickelung voran gehen mochte, aber gleichwohl nennt uns die Geſchichte keinen frü-

heren Moment und kein früheres Talent als das des Cariſſimi, in welchem und durch welches ein ſolcher Fortſchritt — ja noch nicht einmal geſchehen, ſondern nur vorbereitet und bewirkt werden ſollte.

Giacomo Cariſſimi ward zu Anfang des ſiebenzehnten Jahrhunderts geboren; Jahr und Tag nur mit einiger Beſtimmtheit anzugeben, iſt mir eben ſo unmöglich, als es auch noch unentſchieden bleiben muß, ob Venedig oder Padua ſein Geburtsort war; Einige nennen jene, Andere dieſe Stadt als ſolchen. Ueberhaupt ſind durch frühere Geſchichtsſchreiber ſo viele und verſchiedene Nachrichten über die frühere Lebensperiode des Mannes in Umlauf gekommen, daß es faſt gerathener ſcheint, ganz davon zu abſtrahiren, als aufs Gerathewohl und in der Ungewißheit, ob Wahres oder Falſches, auch nur Etwas daraus zu berichten, was zudem für unſern Zweck und die Kunſt als ſolche ohne ſonderliche Bedeutung wäre. Gewiß iſt, daß Cariſſimi ſchon 1640 einen berühmten Namen hatte und Capellmeiſter zu Rom war, aber nicht — wie Gerber in ſeinem Tonkünſtler-Lexicon ſagt und auch von Anderen ſchon berichtet wurde, — an der Päbſtlichen Kapelle oder an einer der drei Hauptkirchen, ſondern an der Kirche S. Apollinare, an welcher er auch und, wie es heißt, in einem Alter von 90 Jahren ſtarb.

Benedetto Ferrari, Cariſſimis eifrigſter und glücklichſter Nachfolger in allen Neuerungen, war aus Reggio in der Lombardei gebürtig, lebte ohne beſtimmte Anſtellung meiſtentheils in Venedig und Ferrara, und war einmal auch in Deutſchland, aber nur auf kurze Zeit, und ſcheint früher denn Cariſſimi zu Venedig geſtorben zu ſeyn.

§. 27.

Fortſetzung.

Ferrari componirte, unter einigen Motetten, Madrigalen und einem Paar Cantaten, mehrere Opern, wie „Armida“, „la Ninfa avara“, „il Pastor Regio“, „il Principe Giardiniero“, „Amori d'Alessandro magno e di Rossana“, „Licasta“, „Gara degli Clementi“ u. a.; von Cariſſimi indeſſen haben wir kein Werk der Art aufzuweiſen, vielmehr beſchränkte ſeine Thätigkeit als Tonſetzer ſich lediglich auf Motetten, Madrigale, verſchiedene Kirchenſachen, und erſt ſpäter fing er an, auch Cantaten und einige Oratorien, wie „Jephta“, „Salomons Urtheil“ u. a. in Muſik zu bringen. Dieſe Thatſachen in Betracht gezogen, könnte es auf den erſten Blick faſt unglaublich, ja unmöglich erſcheinen, wie er vornehmlich weſentlich zur Verbeſſerung der dramatiſchen Muſik, als deren erſte Repräſentantin wir doch die Oper anerkennen müſſen, beitragen mochte, welcher Schein übrigens bei näherer und genauerer Erwägung der Lage

der Dinge alſobald hinwegfällt. Wie Jean Paul, obſchon er meines Wiſſens nicht einen einzigen eigentlichen Vers in ſeinem Leben gemacht hat, doch wohl einer der größten Dichter ſeiner Zeit war, ſo könnte man auch von Cariſſimi ſagen, daß, obſchon er, ſo weit die Geſchichte reicht, in ſeinem Leben nicht einmal den Verſuch mit einer Opern-Compoſition machte, er gleichwohl zu deren Verbeſſerung, für ſeine Zeit, mehr beigetragen hat und in ſolcher Berückſichtigung ein größerer dramatiſcher Tonſetzer war, denn Einer vor oder nach ihm.

Cariſſimi's ganzes Augenmerk war darauf gerichtet, dem Steifen und Unbeholfenen, welchem vor ihm allerdings ſchon Viadana ſo kräftigſt entgegen gearbeitet hatte, aber welches gleichwohl noch, da ſich Nichts in der Welt auf einmal erringen läßt, an ziemlich allen Muſikformen und in jeder Art mehr oder weniger klebte, möglichſt ganz abzuhelfen, und an der Stelle des contrapunktiſch Schweren und Künſtlichen möglichſt Alles ſo leicht, wohlgefällig und natürlich zu machen, und ſowohl in dem Vocal- als Inſtrumentalſatze, als immer nur die ihm nothwendig dünkende ſtrengſte Wahrung des grammatiſch Regelrechten es zulaſſen wollte. Alle Formen muſikaliſcher Schreibart wurden unter ſeiner Hand fließender, faßlicher, runder, und ſo ſehr, daß er ſelbſt die größten Meiſter ſeiner Zeit dadurch in Verwunderung ſetzte, ohne daß Einer unter dieſen vermocht hätte, auf irgend eine Weiſe es ſofort ihm darin gleich zu thun, außer der genannte Ferrari, welchen die Geſchichte — wie geſagt — als den glücklichſten und talentvollſten ſeiner nächſten Nachahmer bezeichnet. Man erzählt, daß Cariſſimi befragt worden ſey, wie er es anfange, ſo leicht, gefällig und doch ſo wirkſam für Herz und Ohr zu ſchreiben, welche beide zudem längſt, ja ſeit Dufay's, vornehmlich aber zu den Zeiten des ſechszehnten Jahrhunderts, als die hauptſächlichſten Zielpunkte muſikaliſcher Wirkſamkeit erkannt worden waren; oder daß man ihn lobte und glücklich pries, wie er ohne ſonderliche Mühe ſo Effektreiches zu vollbringen und demgemäß ohne bedeutende Anſtrengung zu ſo außerordentlichem und weit verbreitetem Ruhme zu gelangen vermöge, und ſeine Antwort ſoll dann in der Regel geweſen ſeyn: „o wie ſchwer iſt's doch, leicht zu ſeyn in unſerer Kunſt!" — Wir begreifen die Richtigkeit des Satzes: kunſtrecht zu ſchaffen, künſtlich zu ſeyn und doch natürlich zu ſcheinen, dieſe höchſte, aber immer erſte Bedingung in aller wahrhaft ſchönen Kunſtſchöpfung, ſetzt ein Etwas in dem Künſtler voraus, das auf dem Wege rationeller Speculation niemals erreicht, das nicht gelernt werden kann, ſondern vorausgegeben ſeyn muß mit dem Talente und Berufe zur Kunſt von einer höheren Macht.

§. 28.

Verbeſſerung des Recitativs und Entſtehung der Arie.

Durch dieſes Leichtere, Bewegtere, Faßlichere, welches Cariſſimi allen ſeinen Sätzen zu geben wußte, und welches um ſeiner außerordentlichen Wirkſamkeit willen nicht anders als die vielſeitigſte Nachahmung finden konnte, — durch dieſes ſchwunghaftere, wohlgefälligere, fließendere Dahinſtrömen ſeiner Töne in den verſchiedenen Stimmen, mußte ſich nun aber nothwendig auch derjenige Geſang bedeutend verbeſſern, der bisher in der Oper den weſentlichſten, vornehmſten Platz eingenommen hatte, nämlich das Recitativ; und wirklich auch treffen wir daſſelbe nicht blos in Cariſſimi's Cantaten ꝛc., ſondern ſelbſt in den wenig ſpäter erſtandenen Opern damaliger Componiſten, z. B. jenes Ferrari, eines Cavalli, Ceſti und Anderer, in einer Geſtalt, welche, ungleich anſprechender, bedeutend abweicht von jeder früheren, und ſich namentlich dadurch auszeichnet, daß der muſikaliſchen Declamation mehr der natürliche Redeaccent denn — wie früher — die Menſur, das Ausſprechen einer Anzahl von Worten in einer gewiſſen Zeit, zum ordentlichen Führer gegeben worden iſt, was nicht allein mehr declamatoriſche Wahrheit, ſondern auch mehr Abwechſelung und Gefälligkeit der Töne in die muſikaliſche Form bringen mußte: eine Folge, mit welcher unverhinderlich dann auch die zweite ſich noch verband, daß jetzt nicht mehr in einerley Tonart dabei ſtehen geblieben werden konnte, und die dritte, daß die ſich natürlich dadurch, durch dieſe größere declamatoriſche Wahrheit, ergebenden Redeabſätze, um den Sänger in ſeinem Tone zu erhalten, mit größeren inſtrumentaliſchen Zwiſchenſpielen ausgefüllt werden mußten. In der That, vor Carriſſimi erſcheint das Recitativ meiſt nur als eine Reihe gleicher Töne, je nachdem der Redeſinn eine größere oder geringere Anzahl Worte umfaßte, und wozu ein Inſtrument nach einem **Basso continuo** jedesmal den Accord angab; mit Cariſſimi aber tritt uns daſſelbe als eine wirkliche muſikaliſche Declamation entgegen, die — wie im Sprechen ſelbſt — mehr Abwechſelung der Höhe und Tiefe erfordert, durch die Kürze und Länge der Sylben bald kürzere, bald längere Noten geſtaltet, interpunktirt u. ſ. w., wir erhalten ein förmliches **Recitativo parlante**, das ſich durch verſchiedene, vom Baſſe getragene, Harmonien bewegt, welche durch regelrechte Modulationen mit einander verbunden werden müſſen, und das dann, im Momente ſeines höchſten Erguſſes, unaufhaltſam, wie von ſelbſt auch übergehen mußte zu einem mehr geſungenen, klangreich gedehnteren Vortrage, auf deſſen, dem Sinne der Empfindung nach bald herrlich entfalteten, Boden nun auch ſchnellſtens das eine dauernde

und friſch emporſtrebende Wurzel faßte, was wir Arie insbeſondere zu nennen pflegen.

Bleiben wir ſtreng bei dem Worte in ſeiner heutigen Bedeutung ſtehen, ſo finden wir in den älteren Werken Cariſſimi's oder Ferrari's, wie anderer ſeiner Zeitgenoſſen, eines Cavalli, Ceſti, Abbatini, Federici, Corſo ꝛc., allerdings noch keine Arie; aber wir finden in den anſprechenden Recitativen hin und wieder ſchon vollkommen arioſe Stellen, finden nicht ſelten eine recht angenehme ausdrucksvolle Cantilene, und wo dieſer, der Ausdruck, ſeinen höchſten Grad erreicht hat, wo die Declamation eine beſondere Schwere und Bedeutung auf ein oder mehrere Worte legt, da bewegt dieſelbe raſchen Schrittes ſich ſogar melismatiſch fort durch verſchiedene Töne und ruft Zeichen zum Vorſchein, in denen das ungetrübte Auge nichts Anderes als Geſtaltungen erkennen kann, wie ſie ſpäter und heutzutage nur die ſogenannte Bravour-Arie hervorzubringen pflegt: Zeichen, welche eine nächſt folgende Zeit dann, in welcher vornehmlich ein Rovetta, der ältere Ziani und ein Legrenzi *) blüheten und geſchätzt waren, nicht blos erkannte und dankbar entgegennahm, ſondern, durch Cariſſimi's Geiſt geſtärkt, auch in der Art auszubilden und zu benützen verſtand, daß ſich wirklich mit ihr ſchon der arioſe Geſang von dem recitativiſchen trennte, und die Arie, als ein ſelbſtſtändiger Satz für ſich, eine unterſcheidbar beſtimmte Form annahm, die meiſtens darin beſtand, daß zwei unter ſich verſchiedene Strophen ein und dieſelbe Melodie hatten, die zwiſchen den beiden Strophen durch ein Ritornell der Inſtrumente verbunden wurde.

§. 29.

Zuziehung der Bogeninſtrumente zu der Begleitung.

Durch den höheren declamatoriſchen Schwung nämlich, welchen Cariſſimi dem Recitativ dergeſtalt gegeben hatte, daß dieſes dadurch nicht ſelten in einen arioſen Gefühlsausdruck ſogar überging, war ihm auch eine tiefer in das Weſen der Reform eingreifende und ſomit ſelbſtſtändiger dabei wirkende Inſtrumental-Begleitung um ſo nothwendiger geworden, als die größern Ruhepunkte, welche jener erhöhete Schwung in der Declamation ſelbſt hervorrief, nicht wohl anders ausgefüllt werden konnten, denn mit Inſtrumenten, und doch auch ausgefüllt werden mußten, um der mancherlei Modulationen willen, deren — wie gezeigt — ebenfalls Cariſſimi behuf ſeines Hauptzwecks ſich in der bisherigen Begleitung des Geſanges bedient hatte,

*) Sämmtliche drei hier genannte Meiſter waren Capellmeiſter an der St. Marcuskirche zu Venedig.

und die nun den Sänger leicht hinſichtlich der Intonation der folgenden Stellen hätten ſtören können, wenn die Lücke nicht durch, auch in dieſer Beziehung leitende Inſtrumentalmuſik ausgefüllt worden wäre, abgeſehen von der Störung in Situation und Aufmerkſamkeit überhaupt, welche in Augenblicken ſolcher längeren Unterbrechung ohne alle Beſchäftigung der Sinne durch entſprechende Inſtrumentalbegleitung hätte entſtehen können. Was Monteverde in ſolcher Rückſicht ſchon verſucht und eingeführt hatte, wandte daher auch Cariſſimi, aber in einer wo möglich noch erhöheteren und verbeſſerten Weiſe an: er gebrauchte in ſolchen Stellen, bei den Ritornellen und Zwiſchenſätzen, die Inſtrumente bereits förmlich concertirend, und weil die bisher bei der Oper üblichen, und von Monteverde vielfach vermehrten Inſtrumente entweder hierzu nicht ausreichten und paßten, oder bei den Stellen zarteren, lyriſchen Erguſſes, aus welchen nachgehends die Arie ſich geſtaltete, ihm nicht ebenfalls zart genug, ausdrucksvoll und melodiſch erſchienen, ſo fügte er den bisherigen Inſtrumenten auch noch die Bogeninſtrumente, namentlich die Violine, hinzu, ſo daß das Orcheſter nun aus den Inſtrumenten aller Gattungen zuſammengeſetzt erſchien und auch ſeiner Seits zur Erreichung jedes nur irgend denkbar erzielten Effekts das überhaupt Mögliche beigetragen werden konnte.

Daß angegebene Gründe Cariſſimi hauptſächlich wohl zu ſolcher Vermehrung veranlaßten, ſchließe ich aus der Thatſache, daß die Begleitung mit Violinen vornehmlich nur an den arioſen Stellen ſeiner Werke und beſonders Recitative ſtatt hat, und auch die ſpätere, von ihm darnach in's Leben gerufene, wirkliche Arie, ſeinem Vorgange zu Folge, ſowohl während des Geſanges ſelbſt, als in den Zwiſchenſätzen und Ritornellen (am Schluſſe des Geſanges) vornehmlich nur mit Bogeninſtrumenten begleitet wurde.

§. 30.

Strengere Unterſcheidung verſchiedener dramatiſcher Style.

Hatte man nun demnach aber ſchon ein ziemlich gut gebildetes Recitativ, hatte man eine arioſe Melodie, kurz war demnach nun für die ſceniſche Erzählung ſowohl als für die lyriſchen Ergüſſe der dadurch erzeugten Empfindungen eine beſtimmte Form gewonnen, in welche die Chöre ihrer Seits nicht weniger ausdrucksvoll eingriffen, und hatte die inſtrumentale Begleitung bereits eine ſolche Selbſtſtändigkeit und Allſeitigkeit erreicht, daß ſie, für jeden Ausdruck geſchickt, einen weſentlichen Antheil an der Darſtellung ſelbſt auch nehmen konnte; war durch alles Dies die Tonſetzkunſt an ſich wieder ſo ſehr erweitert, daß ſie unter Bedingungen ſich größere oder geringere Freiheiten zu nehmen, oder ſtreng auch an ein beſtimmt in ſich abgeſchloſſenes Ge-

feſt zu halten vermochte, und waren endlich durch die ungemeine Liebhaberei der Menſchen aller Claſſen an den muſikaliſch-dramatiſchen Spielen auch die Gegenſtände immer mannigfaltiger, verſchiedenartiger, ärmer oder reicher, oder wie anders noch geworden, ſo war mit alle dem vorausſichtlich auch der Zeitpunkt ſchon gekommen, wo, wie ſich ſelbſt und durch ſich ſelbſt gleichſam nach und nach in ſolcher Geſtalt ein verſchiedener dramatiſcher Styl gebildet hatte, man auch äußerlich, und ſowohl dem Namen als der Form nach, eine beſtimmtere Scheidung derſelben vornehmen mußte, um der Eigenthümlichkeit eines jeden Charakters auch das Recht angedeihen zu laſſen, in deſſen Beſitz ſie allein nur zu derjenigen Vollkommenheit und inwohnenden Kraft zu gelangen vermag, wodurch ihr ſelbſt wieder ein höherer Werth und eine entſprechende Wirkſamkeit geſichert wird. Dramatiſche, mit Geſang und Muſik begleitete Spiele und Vorſtellungen hatte — wie früher gezeigt — man längſt ſchon, auch lange vor dem Zeitpunkte, in welchen in der Regel die Erfindung der Oper gelegt wird; doch bildete die Muſik keinen weſentlichen integrirenden Theil derſelben, ſondern nur eine willkührlich ergötzende, unterhaltende Zugabe, und ſo konnten früher, vor dem Ende des ſechszehnten Jahrhunderts, wo allein erſt die Muſik in dem Drama zu ſolcher Integrität erhoben wurde, von einer Oper in unſerem Sinne auch noch gar keine Rede ſeyn. Eben ſo verhält es ſich mit dem geiſtlichen Drama oder dem, was wir jetzt Oratorium heißen. Ihrem Inhalte und ihrer Tendenz nach waren ſchon die alten Myſterien ſolche Werke, und wir wiſſen, daß das Leben, der Tod, die Auferſtehung und die Himmelfahrt Jeſu, das Weltgericht und andere ähnliche bibliſche Scenen den gebräuchlichen Gegenſtand ſolcher Vorſtellungen ausmachten. Sogar von den noch älteren Flagellanten wird uns berichtet, daß ſie bei ihren ſymboliſchen Umgängen ſangen. Man unterſchied auch viel früher ſchon beſondere Abtheilungen dieſer geiſtlichen Spiele, die im Allgemeinen Ludi genannt wurden. So hatte man *Figurae*, deren Stoff aus dem alten Teſtamente genommen war, und die auch wohl Tropen genannt wurden; *Vangeli*, deren Geſchichte das neue Teſtament gab; Exempel, Legenden, *Fausli* u. ſ. w. Aber es waren wirklich auch Vorſtellungen, waren wirkliche Spiele mit ſceniſchen Darſtellungen, in die ſich nur hie und da eine Volksmelodie als Muſik und Geſang einmiſchte, und beides weiſt der Begriff eines eigentlichen Oratoriums gerade zum Unterſchiede von der Oper in Hinſicht des äußeren Gewandes von ſich ab, im Gegentheil die Handlung ſelbſt nur einer eingeflochtenen Erzählung überlaſſend, an der niemals aber die Muſik früher weſentlichen Antheil nehmen konnte, als bis das Recitativ erfunden und

wenigſtens zu einigem Grade von Ausbildung gelangt war, wie jetzt, wo eben deshalb auch mit der kaum etwas älteren Sache zugleich der Name Oratorium beziehungsweiſe in verbreitetere Aufnahme kam, und wo man nun, aus angegebenem Grunde, für die dramatiſche Muſik auch die drei beſonderen Formen der Oper, des Oratoriums und der Cantate beſtimmter zu unterſcheiden anfing.

§. 31.

Fortſetzung.

a. die Oper.

Ueber die erſtere, die Oper, habe ich in dem Bisherigen ſchon das Weſentlichſte berichtet, ſo daß ich mich hinſichtlich der Beſchreibung ihres Zuſtandes nur kurz zu faſſen brauche.

Das verbeſſerte Recitativ, die Arie nebſt ihren Ritornellen, Zwiſchenſpielen und dem übrigen inſtrumentalen Zuſammenhange hatten ihr, der kaum erſt und noch nicht einmal ein halbes Jahrhundert alten, bereits einen bedeutenden Aufſchwung verſchafft, nur muß man dieſen nicht von unſerem heutigen glänzenden Standpunkte aus betrachten wollen. Recitativ und Arie nahmen den größeren Theil der ganzen Vorſtellung ein; Chöre kamen ſeltener und in der Regel nur am Schluſſe der Akte vor; die Begleitung des Geſanges ſelbſt geſchah gewöhnlich nur nach einem **Basso continuo**, alſo von einem Generalbaſſiſten, und das ganze Orcheſter hatte blos die Zwiſchenſätze und Ritornelle, wie in der Einleitung die Ouverture, auszuführen, oder bei den Chören im Einklange oder in den Octaven mit den Singſtimmen fortzuſchreiten. Doch unterſchied man je nach der Beſchaffenheit des darzuſtellenden Gegenſtandes und je nach Inhalt des Textes eine komiſche und eine ernſte Oper, welche erſtere auch muſikaliſch eine weit bewegtere, leichtere Behandlung bedingte, denn letztere, bei welcher vorzüglich die Componiſten alle Kräfte der darſtellenden Mittel aufzubieten pflegten. Vor allen Dingen aber, und was gerade hier insbeſondere bemerkt werden muß, waren alle Opern auch nicht etwa mehr der Gegenſtand von Privatgeſellſchaften, wie jene Florentiniſche im Hauſe des Grafen Vernio, und ſomit insbeſondere nur ein Gegenſtand blos muſikaliſcher Unterhaltung, ſondern ohne Ausnahme ſchon ein Gegenſtand der Bühne, der zu ſeiner eigentlichen Creation nothwendig auch ſceniſches Spiel, Decoration, kurz Alles, was eine wahrhaft theatraliſche Vorſtellung ausmacht, erforderte.

§. 32.

Fortſetzung.

b. das Oratorium.

Nicht ſo das Oratorium, das neben ſeinem religiöſen Textinhalte ſich auch noch dadurch von der Oper insbeſondere unterſchied, daß es, obſchon einen Vorgang in dramatiſcher Weiſe abhandelnd, doch keine eigentliche theatraliſche Vorſtellung erforderte, von allem ſceniſchen Spiel entblößt nicht die Handlung ſelbſt, ſondern nur die Erzählung davon in ſich aufnahm. Die erſte Entſtehungsgeſchichte deſſelben iſt in Kürze folgende.

Vor Alters verſtand man unter Oratorium (von orare — beten) insbeſondere einen Betſaal, einen Ort, wo häufig gebetet wurde und gebetet werden ſollte, und wo daher auch Altäre und Heiligenbilder aufgerichtet waren. Solcher Orte gab es viele; als indeß der bekannte fromme und einflußreiche Philipp von Neri in der zweiten Hälfte des ſechszehnten Jahrhunderts, und hauptſächlich wohl in Folge der immer weiter um ſich greifenden Fortſchritte der in Deutſchland bereits feſt begründeten Reformation, anfing, durch geiſtliche Unterredungen die Leute zu bekehren, uud alle Mittel hervorſuchte, ſeine Belehrungen und Erbauungen ſo anziehend als möglich zu machen, und zu den damals noch gewöhnlichen körperlichen Büßungen auch die Muſik in frommen Geſängen anzuwenden; ja als er vollends in ſeinem heiligen Eifer für die Sache des Pabſtes, um die Sache in's Größere zu treiben, eine förmliche Bekehrungsanſtalt unter dem Namen der Väter oder Prieſter des Oratoriums errichtet hatte, erhielt das Wort um ſo größere Wichtigkeit, als die Geſellſchaft des Neri immer weiter um ſich griff, und ſtets beliebter und, ſelbſt in Augen des heiligen Vaters und der Cardinäle und Biſchöfe, angeſehener wurde. Uebrigens hatte ſich der Grundbegriff des Wortes auch unter dieſen frommen Vätern nicht geändert, da ihre erſte Hauptſorge dahin ging, für ihre Zuſammenkünfte einen eigenen Betſaal zu erbauen. Solcher ward unter dem bisherigen Namen Oratorium 1574 und zwar zu Rom errichtet, von wo aus dann die Geſellſchaft ſich bald über alle größere und kleinere Städte Italiens verbreitete, als ein feſtes Bollwerk gleichſam gegen das Eindringen von reformatoriſchen Ideen; und weil nun Neri und die Prieſter des Oratoriums nach ſeinem Vorbilde auch die Muſik und mit beſonderer Vorliebe zwar unter die Mittel aufgenommen hatten, die Leute anzulocken, ſo ward es nach und nach gewöhnlich, daß diejenigen, welche hauptſächlich nur der Muſik wegen, für die bekanntlich ja ſchon damals eine große Vorliebe unter dem Volke

erwacht war, den Betübungen und frommen Verſammlungen anwohnten, — daß dieſe, wenn ſie dazu gehen wollten, auch ſchlechthin nur zu ſagen pflegten: „wir gehen in das Oratorium.“

Damit iſt nun keineswegs zwar Neri auch ſchon der Erfinder der eigentlichen Oratorienmuſik, und Jeder, der ihn dafür ausgiebt, hat vollkommen Unrecht, *) denn einmal haben wir zu wiederholten Malen gehört, daß überhaupt die Sitte, mit religiöſen Verſammlungen Muſik zu verbinden, lange vor Neri ſchon eingeführt war, und dann trug die Muſik, welche bei ſeinen Betübungen und der von ihm geſtifteten Geſellſchaft vorkam, auch noch keineswegs den Charakter einer eigentlichen Oratorienmuſik nach unſerem Sinne an ſich; doch war dadurch wenigſtens der Anſtoß dazu gegeben, daß, als mit der Zeit aus den alten Myſterien, **Ludis** ꝛc. (ſ. oben) das, was wir unter Oratorium verſtehen, nach und nach emporwuchs, — daß, als mit der Zeit dieſe Myſterien ihr ganzes theatraliſches Gewand ablegten und mehr und mehr nur in Betrachtungen und für das Gemüth allein berechnete Schilderungen religiöſer Gegenſtände und Vorgänge übergingen, und als auch für ſolche Betrachtungen die Muſik zu einem weſentlich integrirenden Theile des Vortrags und der Ausdrucksweiſe erhoben wurde, man auch den Namen dafür lieber daher, von jenen frommen Religionsübungen her, entlehnte, mit denen nunmehr ſolche dramatiſche Werke wenigſtens ihrem Inhalte, ihrer Anlage und ihrer ganzen äußern Haltung nach die meiſte, zum mindeſten eine größere Aehnlichkeit hatten, als mit den früheren ſpektakulöſen Myſterien und andern der Art öffentlichen Spielen, ohne deshalb des intenſiv dramatiſchen Elements ſich auch damit zu entblößen. Und das war erſt jetzt, gegen Mitte des ſiebenzehnten Jahrhunderts, mit Cariſſimi's Auftreten, der Fall, denn früher entbehrte unſere Kunſt aller der Mittel, des ausgebildeten Recitativs und der arioſen Melodie, noch, welche unerläßlich dazu gehörten,

---

*) Am meiſten war von jeher dieſe Anſicht, daß Neri unſer Oratorium erfunden habe, von und unter den Franzoſen verbreitet, welche überhaupt ſich ſtets und ſo ſehr als Lobredner des frommen Mannes auszeichneten, daß Ludwig XIII und deſſen Mutter ſogar einmal die Heiligſprechung deſſelben verlangten. Auch Caſtil - Blaze noch tritt unbedingt der Meinung in ſeinem Werke „de l'Opera en France“ bei, ungeachtet des Widerſpruchs, deſſen er ſich dadurch ſchuldig macht, wenn er gleich darauf erzählt, ſchon 1480 ſei auf einem beweglichen Theater zu Rom „la Conversione di S. Paolo“ (die Bekehrung des heiligen Paulus) aufgeführt worden, und, geſetzt den Fall, er wollte dieſes Stück als eine Art Oper angeſehen wiſſen, doch auch der florentiniſchen Erfindung letzterer das Wort redet. Daß Caſtil-Blaze leider vielfach nachgeredet und nachgeſchrieben wurde, auch von deutſchen Hiſtorikern, mag ſeinen Grund weniger im Mangel an Luſt zu eigener Forſchung, denn im gutmüthigen Glauben an eine Autorität haben.

ſie ſelbſt in Wahrheit eine ſolche Stelle auch in dem darnach geſchilderten geiſtlichen Drama einnehmen zu laſſen, als ſie zu gleicher Zeit bei der Oper behauptete. Allerdings beſtand in der jüngern Zeit die Muſik in Neri's und den von ihm geſtifteten Verſammlungen auch nicht etwa aus blos einigen einzelnen Geſängen noch, die hie und da zwiſchen den Gebeten und mündlichen Redevorträgen von der Geſellſchaft gemeinſchaftlich abgeſungen wurden, ſondern in ähnlicher Weiſe wie die älteren Myſterien hatte er ſich einzelne bibliſche oder überhaupt religiöſe Geſchichten wohl in ein poetiſches Gewand bringen laſſen, wie z. B. „Chriſtus und die Samariterin", „Tobias und der Engel", „die Reue und der Glaube" u. a., und dieſelben nun mit darauf bezüglichen oder daraus hervorgehenden Geſängen untermiſcht, deren Melodien aber, ebenfalls gleich jenen Myſterien, dem Volksthümlichen entnommen wurden, während die Geſchichte ſelbſt ein „Erzähler" declamatoriſch, erſt ſpäter hie und da recitativiſch, vortrug. Von einem eigentlichen Oratorium in unſerm Sinne, auch nur ſeinen erſten Anfängen nach, in welchem dramatiſches Recitativ mit dramatiſcher Melodie und Chören abwechſelt, war zu ſeiner Zeit, und ſowohl in Betreff der Sache als des Namens, auch im Entfernteſten noch nicht die Rede. Als ein ſicherer Beweis dafür kann auch die unwiderlegbare Thatſache angeſehen werden, daß ſich unter Paleſtrina's Werken, dieſes Hauptmeiſters jener Zeit, und der eigens für Neri und deſſen Anſtalt mehrere geiſtliche Compoſitionen lieferte, auch nicht ein einziges ſogenanntes Oratorium mehr vorfindet. Abbate Baini iſt der Hauptſchriftſteller über Paleſtrina und hat mit der Sammlung der Werke deſſelben den größten Theil ſeines Lebens zugebracht; ſeine Liebe zu dem Meiſter iſt ſo groß, daß ſie nicht ſelten an Schwärmerei gränzt, ja als ſolche ſogar geradezu ſich kund thut, und nicht nur, daß er nicht das Geringſte überſieht, was ſeinen überſchwenglich Geprieſenen ehren kann, ſondern ſelbſt noch Manches ſogar hinzuſetzt, was nirgends als nur in ſeiner oft ſpitzfindigen Uebertreibung leben kann. So hat er Paleſtrina z. B. zehn verſchiedene Style zugeſchrieben, die kein ungetrübtes Künſtlerauge als ſolche anerkennen wird, und in denen dieſes Nichts finden kann als oft nur die gränzenloſeſte Mühe, den Helden nicht blos bis an die Sterne, ſondern gerade mitten hinein in dieſe zu verſetzen. Aber wie nirgends in ſeinem Buche *), ſo kommt auch unter dieſen zehn vermeintlich

---

*) Memorie storico critiche della Vita e delle Opere di Giovanni *Pierluigi da Palestrina*, Cappellano cantore, e quindi compositore della cappella pontificia, Maestro di Cappella delle Basiliche Vaticana, Lateranense, e Liberiana, detto il Principe della

verſchiedenen Stylen, und ungeachtet jener unbeſchreiblich blinden Vorliebe, Nichts von einem auch nur ſogenannten Oratorium, viel weniger von einem wirklichen Oratorienſtyle vor, was bei Paleſtrina's engerem Verhältniſſe zu Neri und bei ſeinem eigenen frommen, kunſtergebenen Sinne, und hier bei Baini's wunderbarem Fleiße und Muthe, gewiß doch der Fall geweſen wäre, hätte Neri ſelbſt nur irgend eine Art wahrhafter Oratorien-Muſik beſeſſen.

Doch zu Anfang des ſiebenzehnten Jahrhunderts zum Mindeſten, nämlich im Jahre 1600, ſchon hatte jener aus der florentiniſchen Operngeſellſchaft im Hauſe des Grafen Vernio uns bereits bekannte**) Römer Emilio del Cavaliere in ſeiner Vaterſtadt ein großes Oratorium, „**L'anima e Corpo**" betitelt***), zur Ausführung gebracht, und es muß daher, wenn auch nicht früher, doch jedenfalls noch vor Mitte des genannten Jahrhunderts ein ſolcher Styl exiſtirt haben? — Der Einwurf ſcheint auf den erſten Anblick nicht ohne Grund; allein einmal war dieſes Werk nichts weiter als gewiſſermaßen eine Vermittlung zwiſchen der neuen Oper und den alten Myſterien, indem es ſelbſt bis auf die Scenerie hin in muſikaliſcher Behandlung jener glich, und ſeinen Inhalt, ſeinen vorzuſtellenden Gegenſtand, gleich dieſer aus der Religion genommen hatte, und dann war die Muſik eben ſo wenig ſchon ſelbſtſtändig darin, als es ſelbſt auch gar nicht Oratorium, ſondern geiſtliches Drama, **Azione sacra**, genannt wurde. Seine Muſik war rein recitativiſch mit eingewebten Chören, mit deren Stimmen eine **Lira doppia**, ein **Clavicembalo**, eine **Chitarrone** und zwei **Tibie all' antica** im Einklange oder in der Octave fortſchritten; Alles ſo gut als möglich, auch die Begleitung der Recitative auf dem **Clavicembalo**; allein es fehlte auch der alte Erzähler noch nicht, und traten auch die Welt und das menſchliche Leben als Perſonen darin auf, ſo war dieſen Perſonen doch auch eigenthümliches Coſtüm vorgeſchrieben, wie auf dem Theater, und der volksbeluſtigende Tanz ſogar noch nicht einmal davon ausgeſchieden. Alle dieſe Trennungen wurden mit der Zeit erſt und alsdann gewagt, als man durch Cariſſimi's und ſeines Vorgängers Viadana Bemühungen auch einen arioſen Styl erlangt hatte, der es möglich machte, lyriſche Situationen, welche früher allein in der theatra-

Musica; compilate da *Giuseppe Baini*, Sacerdote Romano, Cappellano Cantore e Direttore della stessa cappella pontificia. 2 Volumi. Roma 1828. Ein deutſcher Auszug von Kandler und von Kieſewetter herausgegeben Leipzig 1834.

**) Vergl. §. 16 des zweiten Kapitels.

***) Nicht „Representatione di anima e di corpo", wie es a. a. O. heißt.

liſchen Scenerie ihre Darſtellungen finden konnten, jetzt auch muſikaliſch mit Erfolg und hoher Wirkſamkeit auszudrücken. Jetzt ſchied das Profane von der Aufführung, Inhalt und Form geſtalteten ſich völliger geiſtlich, und dadurch ſich unterſcheidend nehmlich von der Oper, dem eigentlichen muſikaliſchen Drama, kam, obſchon ein dramatiſches Element, die — nur nicht in der That, ſondern blos im Geiſte, nicht dem äußeren, ſondern dem inneren Auge vorgeſtellte Handlung, ſtets in ſich bewahrend, auch der beſondere Name Oratorium aus alter frommer Erinnerung immer mehr und mehr in Aufnahme, ſo daß wir um Mitte des ſiebenzehnten Jahrhunderts, zu Zeiten Cariſſimi's, faſt kaum noch einen andern dafür finden, aber die derartigen Werke auch ganz ſchon eine Geſtalt, welche wir heute noch dafür vor allen Dingen vindiciren, und zwar ſo weit angenommen haben, daß dieſelben, wenn wir nicht auf eingedrungenen Luxus und auf die Formen des Tags Anſpruch machen, bei angemeſſenem einfachen Vortrage des Sängers, beſonders was die arioſen Sätze betrifft, recht wohl auch in unſeren Tagen noch gehört werden könnten.

§. 33.

Fortſetzung.

c. Die Cantate.

Daß, nachdem man den Verſuch gemacht hatte, von dramatiſchen Stücken die zu ihrer Vorſtellung eigentlich nothwendige ſceniſche Handlung hinwegzunehmen und ſolche durch Recitative und concertirende Melodieführung zu erſetzen, man bald auch auf den Gedanken kam, weniger inhaltsreichere Gegenſtände, kurze Vorgänge aus dem Leben und der Religion, auf ähnliche poetiſche und muſikaliſche Weiſe zu behandeln, war kaum zu vermeiden. Ich habe wiederholt ſchon angeführt und bei anderer Gelegenheit werden wir noch ausführlicher erfahren, welcher außerordentlichen Theilnahme die dramatiſche Muſik gleich bei ihrem erſten Entſtehen und bei allen Klaſſen der menſchlichen Geſellſchaft ſich zu erfreuen hatte, und wie allgemein der Beifall war, den ſie auch in ihrem dürftigſten Zuſtande noch fand; zur Veranſtaltung von Opernaufführungen fehlte es aber gleichwohl noch ſehr häufig an den nöthigen Mitteln; bald gebrach es an einem geeigneten Lokal, bald an dem erforderlichen Perſonal, bald an dieſem, bald an jenem; doch wollte man der Art Muſik wenigſtens gern hören; machte man daher den Verſuch im Kleinen; richtete dramatiſche Scenen ſo ein, daß ſie ohne Nachtheil für die Muſik an und für ſich nur wenige Perſonen zu ihrer Ausführung erforderten, und daß keine theatraliſche Handlung dabei nothwendig ſtatt zu haben

brauchte *); wählte bald dieſen, bald jenen Gegenſtand dazu, wie die Zeit eben ein allgemeines Intereſſe an denſelben anknüpfte, und nannte nun, weil das Ding doch keine eigentliche Oper, auch bei Weitem, und ſchon um ſeines verſchiedenen Inhalts willen, kein Oratorium war, zum Unterſchiede von Beiden das Stück eine Cantate. Die Unbeſtimmtheit des Ausdrucks und ſeine geringe Befriedigung, welche er in Bezeichnung eines Gegenſtandes gewährt, beweiſen, wie ſehr man bei der Wahl einer ſolchen in Verlegenheit ſich befand, und um ſo begreiflicher, als eine Anregung von Außen dazu gar nicht vorlag. Weiß doch daher auch Niemand mehr, wer eigentlich der Erſte war, der ſich dieſes Worts zur namentlichen Taufe jenes Muſikſtücks bediente: vielleicht entſtand es als ſolcher Name ſo zu ſagen unwillkührlich, ohne beſtimmte Abſicht. Es kommt von **Cantare** her — ſingen; **Cantate** — ſinget oder ihr ſinget; — vielleicht (doch auch nur vielleicht) daß der Leiter der Muſik beim Beginn derſelben die Sänger ſo anzureden pflegte, da nicht, wie bei der Oper, das Zeichen des Anfangs mit Aufzug des Vorhangs und Schluß der Ouverture gegeben wurde, und daß durch die Gewohnheit nun endlich das Wort, zum Subſtantiv **Cantata** geſtaltet, zur Bezeichnung des Tonſtücks ſelbſt, als die Nothwendigkeit einer ſolchen beſtimmten Bezeichnung ſich ausſprach, beibehalten wurde. Doch das nur als eine Vermuthung von meiner Seite; denn Verläſſiges läßt ſich darüber eben ſo wenig mehr ermitteln, als über den eigentlichen Erfinder der Cantate ſelbſt. In der Regel wird Cariſſimi dafür ausgegeben; aber mag der Name auch — was ich ſelbſt glaube — durch ihn erſt aufgekommen oder feſtgeſtellt worden ſeyn, und hat er unbeſtreitbar die erſte weſentlich verbeſſernde Hand an dieſe Gattung von Tonwerken gelegt, ſo hat er ſchwerlich doch ſie zuerſt ins eigentliche Leben gerufen. Burney verſichert in ſeiner Geſchichte, ein Werk von dem mehrerwähnten Benedetto Ferrari gefunden zu haben, „**Musiche varie a voce sola**“ betitelt, das 1638 zu Venedig gedruckt worden und in dem bereits über eine kurze lyriſche Poeſie das Wort **Cantata** enthalten ſey. Wie viel an dieſem Funde wahr ſeyn, und aus welcher Zeit dann das Werk auch herrühren mag, jedenfalls ſteht demnach feſt, daß man vom Anfang an die Cantate zur lyriſchen Gattung der Poeſie zählte, wie ſie im Grunde auch jetzt noch zu keiner andern gehört, und daß ſomit auch in der Muſik nicht eher und früher von einer Cantate im

*) In welchem Stücke nicht unwahrſcheinlich die Cantate nach dem Oratorium als ihrem glücklichen Nachfolger vorausging.

eigentlichen Sinne des Worts die Rede ſeyn konnte, als bis man in der lyriſchen Compoſition, im arioſen Styl, auch einen ſolchen Fortſchritt gemacht hatte, daß man ſich längere Zeit darin zu bewegen vermochte, und dieſer Fortſchritt ward erwieſener Maaßen von keinem Andern als Cariſſimi und einigen ſeiner Zeitgenoſſen vollbracht, ſo daß die erſte poſitive Trennung der Cantate von der Oper und dem Oratorium als eine eigene und ſelbſtſtändige dramatiſche Form auch erſt in unſeren gegenwärtigen Zeitmoment geſetzt werden muß. Demnach haben denn auch diejenigen ohne Zweifel ſehr Unrecht, welche eine gewiſſe Barbara Strozzi aus Venedig wenn nicht als Erfinderin der Sache, ſo doch des Namens dafür bezeichnen. Dieſe Strozzi, Tochter eines Dichters, gab 1653 eine Sammlung Geſangſtücke unter dem Titel „Cantate, Ariette e Duetti“ zu Venedig heraus, aber vor 1653 hatte Cariſſimi längſt ſchon Cantaten geſchrieben, und ſein — wenn ich ſo ſagen darf — großes melodiſch-reformatoriſches Werk vollbracht.

Die muſikaliſche Form der damaligen Cantate insbeſondere nun anlangend, ging dieſe, bis auf den bereits angegebenen Unterſchied, mit jener der Oper ſo ſehr Hand in Hand, daß wir in Beiden eine gleiche dramatiſche Recitation und dramatiſche Melodie mit untermiſchten oder angehängten Chören finden, doch auch finden müſſen, weil — wie gezeigt*) — genau genommen die Cantate erſt der Oper in dieſer Beziehung eine charakteriſtiſche Geſtalt und höhere Bedeutung gab. Die Begleitung war natürlich bei der Cantate quantitativ weit ſchwächer und geringer, als bei der Oper, oft nur auf ein Clavicembalo beſchränkt; übrigens wandte auch Cariſſimi ſchon Bogeninſtrumente dabei an, und gebrauchte überhaupt das Inſtrumentalſpiel concertirend, ſowohl in den Ritornellen als in den Zwiſchenſätzen. Doch im folgenden vierten Kapitel komme ich wieder darauf, wie auf den Unterſchied von geiſtlichen und Kammer-Cantaten zurück, und ich darf daher füglich mit der Betrachtung des Gegenſtandes hier ſchließen.

§. 34.

Vollendung der recitirenden Form und des arioſen Geſanges durch Scarlatti und ſeine Zeitgenoſſen.

Daß eine nächſt folgende Zeit das, was ſie aus den Händen Cariſſimi's und ſeiner erſten Genoſſen ſchon ſo früchtereich empfangen hatte, noch mehr pflegen und zu möglichſter Reife heranzuziehen bemüht ſeyn

---

*) S. vorhin §. 26 ff.

werde, war bei dem großen Eifer, der ſich bei dem erſten Wurfe bereits, den Cariſſimi that, dafür an den Tag legte, wohl nicht anders zu erwarten; doch bis zur höchſten, für den damaligen Standpunkt möglichſten Vollendung gedeihen ſollte es erſt in den Händen Aleſſandro Scarlatti's. Dieſer unſtreitig größte Meiſter ſeiner Zeit und einer der größten muſikaliſchen Künſtler, welche je die Erde getragen hat, merkwürdig für die Geſchichte in nicht blos einer, ja faſt in jeder Beziehung, welche dieſelbe unſerer Betrachtung zu geben im Stande iſt, der die Pole zweier künſtleriſchen Welten in ſich vereinte, in der einen ſchaffend auch ſchon über der andern die Sonne in hellſter Morgenröthe aufgehen ſah und mit magiſcher Kraft durch deren Licht auch die Schatten ſeiner eigenen Fußſtapfen zu vertilgen verſtand, — dieſer große Meiſter erſt ſollte vollenden, was Cariſſimi und Andere mit und vor ihm bereits ſo ſchön begonnen, und der geſammten dramatiſchen Muſik dadurch einen Umſchwung verleihen, in welchem allein nur ſie auch zu dem Seyn in der Wahrheit gelangen konnte. Noch iſt hier nicht der Ort, den Mann in ſeiner ganzen hiſtoriſchen, wie jeder anderen hohen Bedeutung zu erfaſſen; dazu wird das ſiebente Kapitel dieſer Periode erſt volle Gelegenheit geben; doch kann ich anzuführen hier vorläufig nicht unterlaſſen, daß er, gleich groß in den Künſten des höheren Contrapunkts wie in dem dramatiſchen Recitative, der Erfindung von Melodien des edelſten, großartigſten und zugleich treffendſten Ausdrucks, und einer freien, immer ſinnigen Begleitung der Inſtrumente, — daß er, gleich groß in allen dieſen Sphären, vornehmlich doch dem Recitative und dem arioſen Style ſeine Aufmerkſamkeit und ſeine ſchöpferiſchen Kräfte zuwandte, wohl begreifend und einſehend, daß auf dieſen beiden Stücken hauptſächlich alles fernere Gedeihen und Emporblühen der ſchönſten und ehrbarſten aller muſikaliſchen Kunſtformen weſentlich beruhte. In jeder jener Gattungen — wie wir ſpäterhin uns überzeugen werden — Reformator dachte er vornehmlich doch darauf, dem Recitativ und dann der Arie diejenige Geſtalt zu geben, welche ihm denſelben von der Kunſt ſelbſt und ihrer Idee gewiſſermaßen angewieſen erſchien. Solcher Ueberzeugung nach aber konnte die Richtung, welche er dabei verfolgte, auch nur jene ſeyn, welche mit dem Begriffe und der Idee der ſchönen Kunſt überhaupt parallel läuft; und wirklich auch finden wir durch ihn, was das Recitativ zunächſt betrifft, ſolches zur möglichſten höchſten Vollkommenheit des Ausdrucks gebracht, — einer Vollkommenheit, welche ſeine Schöpfungen in dem Gebiete noch heute als die vorzüglichſten Muſter gelten laſſen muß, und welche nur annähernd zu erreichen ſchon manches ſonſt vortrefflichen und achtungswerthen Tonſetzers Talent wie ſpurlos ſcheiterte. Den Beweis

mag man vornehmlich in den Recitativen der Cantaten Scarlatti's ſuchen. Wir preiſen Händel, Gluck und Mozart als unfehlbare Schöpfer kunſtgerecht und doch zugleich auch ergreifend gehaltener Recitative; aber was ſie dahin Meiſterliches hervorgebracht haben mögen, immer läßt es ſich nur betrachten als glückliche Nachbildungen, als das ſchöne Reſultat des fleißigſten Studiums der Werke unſeres Aleſſandro Scarlatti. Händel und Gluck waren vorzugsweiſe Meiſter im ſogenannten großen ausdrucksvollen Recitative, Mozart hingegen glänzt mehr im kleineren dramatiſchen Dialog. Man denke nur an ſein Recitativ zwiſchen Tamino und dem Prieſter im erſten Akte der „Zauberflöte“, oder an das Recitativ in „Don Juan“: „O Himmel, was ſeh' ich“ ꝛc. ꝛc., welches der Donna Anna Erzählung vom nächtlichen Ueberfall enthält. Dieſes Recitativ iſt obligat; aber auch dieſe Form ward ſchon von Scarlatti geſchaffen und nicht erſt von Porpora oder Leonardo da Vinci, wie Andere irriger Weiſe ſchon haben behaupten wollen. Nach Scarlatti war es vorzugsweiſe der rhetoriſche Theil der Melodie, die Arie, und was dahin gehört, das Enſembleſtück und die Inſtrumentalmuſik endlich, welche man auszubilden ſtrebte, oder auch vornehmlichſt nur noch auszubilden hatte: das Recitativ hatte in Scarlatti ſeine Vollendung gefunden, iſt geblieben, was es durch ihn geworden, und ſchwerlich auch möchte Jemand noch geboren werden, der Vorzüglicheres darin zu leiſten vermöchte und verſtände; denn der Sinn, der hier zu richten hat über Gerechtes und Ungerechtes, über Vollkommenes und Unvollkommenes, fühlt nach jedes Verſtändigen und Berufenen Urtheil ſich durch ſein Werk durchaus befriedigt.

Doch die Arie insbeſondere dann anlangend, hat Scarlatti auch in deren Formation eine bedeutende und ungleich verſchönernde Aenderung hervorgebracht, ſo viel hier der Nachwelt noch zu geſtalten und zu verbeſſern übrig geblieben ſeyn mag, und ſo gewiß er damit nicht auf eine gleiche Stufe der Vollendung gelangen konnte, als mit dem Recitative ihm dies offenbar gelingen ſollte. Er war es, welcher derſelben die nachgehends ſo lange beliebt gebliebene und auch als allgemeine Norm gegoltene Geſtalt gab, wornach ſie in zwei Theile zerfällt und mit einem Da Capo ſchließt, und wovon er in ſeiner Oper „Teodora“ den erſten Verſuch machte; war es, welcher zuerſt auch den ſyllabiſchen und melismatiſchen Geſang in einer ſolchen Arie mit einander zu verbinden ſtrebte, und jeden zu einem beſondern, zu ſeinem eigenthümlichen Ausdruck zu benutzen; und war es daher endlich auch, welcher immer ſelbſtſtändiger den arioſen Styl von dem recitativiſchen zu trennen verſtand, und was ihm dort, gegenüber von dieſem, vielleicht noch an Ausdruck und künſtleriſcher Wahrheit abgehen ſollte, doch durch lyriſchen Schwung, Kraft und überhaupt höchſt

geiſtreiche Behandlung der Texte im Sinne der Kunſt und der Wiſſenſchaft wieder erſetzte.

§. 35.

Fortſetzung.

Auffallend iſt, wie bei ſolchen Thatſachen, deren unbeſtreitbare Wahrheit ſich auf den erſten Blick in die noch vorhandenen Werke ergeben muß, von einigen Seiten her auch die Meinung noch laut werden konnte, daß in allen Dingen ſchon Lully, am Hofe Ludwigs **XIV.** von Frankreich, unſerem Scarlatti vorangegangen, und wenn nicht vorangegangen ſey, doch am vortheilhafteſten entgegen gearbeitet und noch treulicher in der Vollbringung der Aufgabe beigeſtanden habe. Lully lebte etwas früher als Scarlatti, und dieſer war erſt 37 Jahre ohngefähr alt, als jener ſchon ſtarb: das iſt eben ſo wahr, als es auch von meiner Seite keinen Augenblick bezweifelt werden ſoll, daß Scarlatti mit Beginn ſeines großen Werkes ſich gar nicht lange mehr allein, vielmehr umgeben ſehen mochte von mehreren ausgezeichneten Talenten, die, an ſeinem Feuer erwärmt, denn auch mit ganzer Kraft den Weg und das Ziel verfolgten, das in lichthellſter Klarheit ihnen von jenem gezeigt worden war; allein Lully, der, was Ehre, Glück, Anſehen, Wohlleben betrifft, wohl mit Scarlatti einerlei Endzweck haben mochte, aber in künſtleriſcher, wie moraliſcher Beziehung eine ganz andere Bahn dahin eingeſchlagen hatte, gehörte — ſeinem rieſigen Talente unbeſchadet — ſicher nicht darunter. Scarlatti wollte wenigſtens — konnte er ſie auch noch nicht ganz erreichen — wollte Wahrheit in der Compoſition und namentlich in der dramatiſchen Muſik; daher das vollkommen äſthetiſche Moment, von welchem er ausging; daher ſein vornehmſtes Streben nach pſychiſchem Ausdrucke in Melodie und Declamation, in Geſang und Begleitung; und daher ſein Umfaſſen der geſammten dramatiſchen Muſik in Oper, Oratorium und Cantate, ſie auf ſolchen Elementen möglichſt emporzuheben zu dem ihm aufgegangenen letzten Ende. Solche Wahrheit aber dürfen wir ſo wenig bei Lully als überhaupt am Hofe Ludwigs **XIV.** ſuchen; allerdings war — wie wir im letzten Kapitel dieſer Periode noch ausdrücklicher erfahren werden — ſchon gegen Mitte des ſiebenzehnten Jahrhunderts die Oper, die zunächſt nur in Italien ihre Fahnen aufgeſteckt hatte, auch nach Frankreich und an jenen Hof übergegangen; allein nur im Nachbilde von den üppigen Höfen Oberitaliens, beſonders der Mediceer, und wenn Lully, der erſte Gründer der franzöſiſchen großen Oper, auch nach einem Ausdrucke in ſeinen Compoſitionen ſtrebte, ja wenn ihm auch nicht abgeſprochen werden darf, daß er das Talent hatte,

ein wahrhaft großer, ein kunſtgerechter Componiſt zu ſeyn, ſo war jener von ihm vor Allem erzielte Ausdruck doch lediglich nur ein Ausdruck der Worte und des Wortſinns. Scarlatti erhob ſich über die Dichtung, und ließ dieſelbe als ſolche nur ſeiner Abſicht, welche durch das den Text belebende Gefühl beſtimmt wurde, dienen; Lully aber, in welchem, wie in allen ſeinen Vorgängern und erſten Zeitgenoſſen, ſolche Tendenz zu wahrhaft dramatiſcher Diction noch nicht rege geworden war, diente, bei all' ſeinem bekannten Despotismus gegen ſeine Dichter, doch ſelbſt einem Leibeigenen gleich ihren Worten. Er verſtand nicht, wie Scarlatti, ſeine Weiſen frei mit ihnen zu verbinden, zu vermählen, ſondern trachtete immer nur, den Text wieder zu geben, wie er ihn endlich, nach vielen Unterhandlungen mit den Dichtern, angenommen hatte. Daher miſchte er auch, um dem declamatoriſchen Rhythmus nachzukommen, unaufhörlich zwei- und dreitheilige Taktarten, was wir bei Scarlatti niemals finden, dem das Geſetz der Einheit in der Mannigfaltigkeit eines Kunſtwerks bereits in all' ſeiner Nothwendigkeit vorſchwebte; daher konnte die eigenthümliche Kraft des intenſiven wie extenſiven Rhythmus bei Lully auch niemals zu voller Wirkung kommen, wie es in der Muſik doch ſo unerläßlich iſt; daher fließen bei ihm auch — in deren Gegenſatz Scarlatti's ſchönſte Größe liegt — Recitativ und Arie (oder vielmehr Arioſo) noch meiſt bis zur Ununterſcheidbarkeit in einander, ſo daß dem erſteren die rapide Gewalt muſikaliſcher Sprache, und dem letzteren die Einwirkung eines beſtimmt ſich ausſprechenden Tonſtückes entgeht; und daher endlich hält ſich ſein Geſang, worüber Scarlatti weit hinaus ſchon geht, auch meiſtentheils nur in der engeren Sphäre rhetoriſcher Declamation auf, und ſcheint ihm unbegriffen geblieben zu ſeyn, daß derſelbe Ausdruck bei denſelben Worten im Geſange ungleich mächtigere, oft ganz andere Accente hervorrufen kann als in der Rede, und daß eine bloße Notirung der Redeaccente nur eine trockene, dürftige, nicht die lebendig blühende Wahrheit geben kann, die der Dichter in ſich getragen und der Muſiker zu erheben, neubeſeelt zu verklären hat.

War nun aber der Geſang einmal dienend geworden bei Lully, ſo mußte auch die Begleitung deſſelben bei ihm ſich unterordnen, wodurch Scarlatti wiederum ſich bedeutend von ihm unterſcheidet, indem dieſer auch die Begleitung weſentlichen Antheil an dem Ausdrucke nehmen und ſie daher concertirend, auf eine geiſtreich ſelbſtſtändige Weiſe neben und zu dem Ganzen einherſchreiten läßt. Meiſt geht die Begleitung bei Lully in planer Vierſtimmigkeit mit den Singſtimmen fort, und in den Recitativen liegt der Baß fortwährend in faulen langen Noten auf der Lauer gleichſam, um ſich über der und der Sylbe weiter zu wälzen, oder in das

Accompagnement eines Arioſo überzugehen. Selten wird im Ritornell etwas Beſtimmtes angedeutet, außer er will durch eine Achtelfigur in Octaven vielleicht eine ſtürmiſche Bewegung ausdrücken. Nur in den Chören und Tänzen breitet ſich die Muſik mehr und etwas genügender, ja öfters bis zum Uebergenügen ſogar, aus, denn hier war „Festin“, hier ſollte eigentlich Muſik gemacht werden und die dramatiſche Diction legte hier ihr gebieteriſches Scepter nieder. Hier war es auch, wo Lully öfters ſich jener beliebten Tanz- oder Liederweiſen bediente, die er aus dem Volksleben aufgriff oder aus ſeinen früheren Werken entlehnte, und die ihm ſelbſt eine ungemeine Popularität als Tonſetzer verſchafften. In den eigentlich dramatiſchen Scenen dürfte das nie oder ſelten geſchehen ſeyn, da in ihnen augenſcheinlich nur das Wort den Ton dictirt, und wo einmal die Muſik in den arioſen Stellen über daſſelbe hinausgeht, da ſehen wir auch Nichts, als eine durch den Text etwa veranlaßte kleine Paſſage oder den ganz gewöhnlichen italieniſchen Formalismus einer Vor-Scarlatti-ſchen Zeit, etwa wie wir bei Cariſſimi ihn antreffen, oder endlich auch einzelne, den Franzoſen bis auf den heutigen Tag eigene, verzwickte Wendungen, z. B. der Terz oder Quinte des Dominantenaccords in die Quinte ſtatt in die Octave oder Terz des toniſchen Dreiklangs, welche der kluge Florentiner*) wohl ſeinen Leuten zu Gefallen brauchte oder auch unbewußt ſich angewöhnt hatte: eine Dienſtbarkeit übrigens, durch welche Lully vornehmlich ſich zum Herrn der franzöſiſchen Oper machte, deren Grundgedanke in allen ſeinen Werken und auf eine ſolch' vorherrſchende Weiſe zwar fortlebt, daß — und wenn auch ohne allen zureichenden Grund — die Franzoſen hundert Jahre lang an ihm feſtgehalten haben, bis Gluck ihnen diejenige Vollendung, nur in einem noch höheren Sinne und mit einer noch mehr erhöhten Kraft brachte, welche Italien bereits von Scarlatti erhalten ſollte.

§. 36.

Verbeſſerung der Ouverture und Entſtehung ihres Namens.

Doch wodurch Lully, und wie der dramatiſchen Muſik überhaupt, ſo der Oper insbeſondere, eine keineswegs unweſentliche, im Gegentheil immer ſehr hoch zu achtende Förderung brachte, und worauf auch hauptſächlich wohl ſein einſt ſo außerordentlich weit verbreiteter Ruf ſich gründete, war die bedeutende Verbeſſerung, welche der Einleitungsſatz dazu, die Ouverture, durch ihn erhielt; eine Verbeſſerung, welche

---

*) Lully war 1633 zu Florenz geboren.

ſo ſehr den Begriff einer vollkommenen Reform und totalen Umwandlung erfüllte, und welche ſo ſehr ihn zu einem der vornehmſten Helden der Zeitgeſchichte erhob, daß er — wie ich bei anderer Gelegenheit ſchon anführte *) — lange Zeit ſogar als der erſte Erfinder dieſer inſtrumentaliſchen Form angeſehen wurde. Dieſer erſte Erfinder übrigens, oder vielmehr derjenige Tonſetzer, welcher zunächſt auf den Gedanken kam, die Oper durch einen ſelbſtſtändigen Inſtrumentalſatz einzuleiten, war Monteverde; doch woraus beſtand, was war das, was dieſer in ſolcher Beziehung ſchuf? — es war — wie ich am angeführten Orte bereits ausführlicher zeigte — ein mehrere Takte langer, **Toccata** betitelter, Satz, der ſeinen Grundton C niemals verließ und, damit er doch wenigſtens einige bemerkbarere Augenblicke ausfüllte, von allen Inſtrumenten dreimal wiederholt werden mußte, — Nichts weiter. Solche Einfachheit genügte Lully nicht, und die Liebe des Hofes, an dem er diente, zu Prunk, Glanz und allem möglichen Sinne befriedigenden oder vielmehr Sinne berauſchenden Schimmer machte es ihm gewiſſermaßen zur Pflicht, hier, wo ihm größere Mittel und bedeutendere Kräfte zu Gebote ſtanden, ſolche auch in jeder denkbaren Weiſe anzuwenden. Monteverde's Orcheſter **) war verhältnißmäßig ſchon ziemlich ſtark, jedenfalls ſtärker und beſſer geordnet als irgend ein früheres; doch Lully fand bei Ludwig XIV. außer der eigentlichen königlichen Kapelle (les vingt-quatre Violons) noch eine andere Muſiktruppe (zum Unterſchiede von jener les petits Violons genannt), über welche er unumſchränkt verfügen konnte, und von einem Ehrgeize, wie ſelten ein Künſtler ihn wieder gekannt, von einer Begierde, einem Stolze entbrannt, mit ſeiner kleinen Truppe es den „Vierundzwanzigern“ wo möglichſt zuvorzuthun, ſetzte er augenblicklich auch eigene Inſtrumentalmuſiken, Sinfonien, Trio's und dgl. für dieſelbe, die nach öfteren Wiederholungen um ſo eher ſich zu einem ſchon völlig durchgearbeiteten Satze geſtalten mußten, als er die Hauptmotive dazu aus allerhand Volksweiſen entlehnte, und nun, damit auch nicht der König und deſſen Hof allein ſie hören, ſondern von Seiten eines größeren Zuhörerkreiſes, aus dem Munde des, durch ſeine Weiſen zumal ſehr geſchmeichelten Volkes, auch ſein Lob und Vorzug ertöne, dieſe Sätze ſpäter in dem Theater vor Anfang der Oper aufgeführt, gewannen ſie ein Anſehen und eine Beliebtheit, daß es nicht in Frankreich allein von jetzt an Regel wurde,

*) S. §. 23 ff. des vorhergehenden Kapitels.

**) Man ſehe den vorhin citirten Ort.

ein ſolches Stück zur Eröffnung der Oper aufzuführen, ſondern auch das Ausland, ſelbſt jenes Italien, welches dieſe Regel ſeit Monteverde's Zeiten bereits kannte, von Lully dergleichen Werke ſich kommen ließ und mit dem Namen, den der entzückte Franzoſe ihnen, Anfangs vielleicht in ganz allgemeiner Beziehung, gegeben hatte (**Ouverture**), ſie zu gleichem Zwecke auch als Einleitungsmuſik zu den Schauſpielen und Opern verwandte. In Wahrheit, wie Lully eine ungleich brillantere und für ſeine Zeit beſſere Einleitungsmuſik zu ſeinen Opern unter dem (kaum wohl von ihm ſelbſt zuerſt ausgegangenen) Namen **Ouverture** ſchuf, als Monteverde zu ſeiner Zeit und mit ſeinen Mitteln irgend nur ins Leben zu rufen vermochte, ſo iſt es auch eine unleugbare Thatſache, daß um Mitte des ſiebenzehnten Jahrhunderts und noch lange nachher faſt überall, in Italien ſowohl als in Frankreich, vor Aufzug des Vorhangs irgend eine ſolche Ouverture (**Uvertura**) von Lully zur Einleitung und Vorbereitung aufgeführt wurde. Die Opern-Componiſten gaben ſich gar nicht mehr die Mühe mit dergleichen Arbeiten: Lully's Ouverturen waren einmal beliebt und galten (gegen die früheren) einmal für die beſten, ja nach der Franzoſen Verſicherung vielleicht gar für unübertrefflich, nun ſo gab man dem Verlangen denn auch gerne nach und ließ eine Lully'ſche Sinfonie oder Ouverture ſpielen, was in Italien insbeſondere auch nicht ſehr übel genommen werden konnte, da Lully, und wenn mit der Zeit auch nationaliſirter Franzoſe, doch ein geborner Italiener war.

§. 37.

Fortſetzung.

Daß auf ſolche Weiſe indeſſen die Ouverture in künſtleriſcher Beziehung und in Hinſicht auf ihren eigentlichſten Zweck nur wenig Werth noch haben konnte, leuchtet ein und bedarf meiner Ausführung hier nicht weiter. An eine nähere Beziehung zu dem nachfolgenden Tonwerke, das durch ſie doch eigentlich vorbereitet und im ganzen Sinne des Worts eingeleitet werden ſollte, ward dabei nicht gedacht und konnte dabei auch nicht gedacht werden. Man hatte eine Ouverture, aber ohne innere Bedeutung; eine Ouverture, welche Zeit und Stelle, aber nicht ihren Zweck, ihre eigentliche Idee erfüllte; eine Einleitungsmuſik ohne eigentliche Einleitung. Scarlatti's großer Geiſt und tiefer Scharfſinn begriff auch dies. Was Anderen vor ihm vielleicht ahnungsvoll vorgeſchwebt hatte, ward bei ihm zu klarer Ueberzeugung. Er war es daher auch, welcher zuerſt ſich mit Beharrlichkeit und Ausdauer der allgemeinen Sitte und dem aufdringlichen Anſinnen, auch vor ſeinen Opern

Lully'ſche Sinfonien ſpielen zu laſſen, entgegenſetzte, und zu jeder ſeiner Opern ſelbſt eine und zwar eine nur dieſem Tonwerke eigenthümlich zugehörende Ouverture verfaßte, der alſo auch dieſem Theile der dramatiſchen Muſik denjenigen Platz und diejenige Bedeutung anwies, welche, ihm zukommend, er bis auf den heutigen Tag auch mit gutem, wenn oft auch mißverſtandenem Rechte bewahrt hat. Um dieſes, wahrlich ſehr weſentlichen, Unterſchieds willen nannte auch Scarlatti ſeine Einleitungsmuſiken nicht mehr Ouverturen, ſondern vindicirte dafür den damals allgemein ſinnigen Namen Sinfonie, welcher nachgehends lange Zeit in Italien als einzig techniſcher Kunſtausdruck für dieſe Art Muſiken beibehalten wurde, und vielleicht fortan auch beibehalten worden wäre, hätten die Deutſchen nicht wieder die Italiener in der Inſtrumentalmuſik überflügelt und hinſichtlich der Benennuug jener Einleitungsmuſiken ſich lieber den Franzoſen, denn ihren — in der Sache freilich einflußreicheren — Lehrern, den Italienern, angeſchloſſen.

Viertes Kapitel.

Die Cammermuſik des ſiebenzehnten Jahrhunderts.

§. 38.

Monteverde und das Madrigal.

So gewiß die Muſik, ihrer eigentlichen Kunſtweſenheit nach, bis weit ins ſechszehnte Jahrhundert hinauf ein Eigenthum der damit ſcheinbar bevorzugten Kirche blieb, eben ſo gewiß konnte — und wie denn am Schluſſe unſerer Vorgeſchichte auch nachzuweiſen nicht vergeſſen wurde *) — die in der zweiten Hälfte des ſechszehnten Jahrhunderts beſonders durch Paleſtrina hervorgerufene und vollbrachte weſentliche Reform der Kirchenmuſik insbeſondere auch nicht ohne bedeutungsvollen Einfluß bleiben auf die Muſik außerhalb derſelben; und in der That auch begegnen wir ſchon zu Ende des ſechszehnten, noch mehr aber ſchon zu Anfang des ſiebenzehnten Jahrhunderts der erfreulichen Erſcheinung, daß — die Oper abgerechnet — ganze Geſellſchaften ſich bildeten, welche privatim in ihren Cirkeln ſich mit einer beſſeren als der gewöhnlichen Volks-Muſik beſchäftigten, dieſelbe zu einem unentbehrlichen Gegenſtande der Unterhaltung

---

*) S. §. 112 ff. des letzten (fünften) Capitels der Vorgeſchichte.

erhoben und ſich an ihren Formen geiſtig zu bilden ſuchten. Daß dieſe Formen in ſolcher Verwendung aber als ganz andere ſich geſtalten mußten, denn die Kirche und das Theater insbeſondere für ſich anſprachen, lag in der Natur der Sache. Wir Menſchen ſuchen uns im geſellſchaftlichen Leben wohl um uns geiſtig, und phyſiſch auch, zu ſtärken, dem Leben dasjenige Intereſſe abzugewinnen, welches zu bieten es immerhin nur das Vermögen hat, nicht aber eigentlich um uns zu erbauen, um unſere geiſtige Beſchäftigung dahin blos zu richten, wohin zudem eine abſichtlich nicht gleich geſtimmte Umgebung ſie niemals gelangen läßt. Solche Erbauung, andächtige Erhebung des Gemüths war aber bereits im ſechszehnten Jahrhunderte Aufgabe der Kirchenmuſik geworden, und eine Muſik außerhalb derſelben mußte nothwendig der von ſolchem Zwecke bedingten Form ſich entblößen, welcher Entledigung nun zwar auch die Theatermuſik unterworfen iſt und von jeher war, doch andrerſeits auch wieder andere Bedingungen in ſich aufnehmend, wie z. B. die Bedingungen dramatiſcher Scenerie ꝛc., welche von Seiten eines privaten oder blos geſellſchaftlichen Lebens niemals erfüllt werden können.

Demnach hatte ſich denn im ſechszehnten Jahrhunderte bereits eine dritte Gattung muſikaliſcher Formen ausgebildet, und mußte im ſiebenzehnten Jahrhunderte noch mehr zur Aufnahme gelangen, welche ſpäter man mit dem Namen Cammermuſik belegte, und die noch ſpäter füglich eingetheilt werden könnte wieder in eine Haus- und Concertmuſik. Halten wir uns aber bei dieſen Wortbeſtimmungen nicht auf, um ſo weniger, als dieſelben ſich auf den Zuſtand der Cammermuſik während dieſer unſerer erſten Geſchichtsperiode, auf den Zuſtand der Cammermuſik im ſiebenzehnten Jahrhunderte, noch wenig oder gar nicht anwenden laſſen.

Wie auf ſo vieles Andere, übte gleich zu Anfang der Periode auch auf dieſe, der geſellſchaftlichen oder privaten Unterhaltung und dem eigentlich geiſtigen Leben gewidmete Muſik beſonders Monteverde einen bedeutend fördernden Einfluß aus. Wie weit die Cammermuſik im ſechszehnten Jahrhunderte mit ihren mehr oder minder namhaften Formen auf dem Wege zu ihrem beſonderen Ziele auch ſchon gediehen ſeyn mochte, immer erſchien ſie ſowohl ihrem inneren als äußeren Weſen nach mehr oder weniger abhängig und gewiſſermaßen entlehnt von der Kirchenmuſik. Das Geſetz dieſer war meiſt auch nur ihr Geſetz, und wenn der Text ihres vocalen Theils auch eben kein kirchlicher oder religiöſer war, ſo beſchränkte ſie ihren vornehmſten Unterſchied von jener doch auch nur darauf, und hatte für ſich ſelbſt nichts und nur ſehr wenig Weſentliches an ſich, was ſolchen Unterſchied hätte weiter begründen laſſen. Auch in inſtrumentaliſcher Hinſicht wagte ſie, in ihren engeren Kreiſen, kaum ein Mehreres zu thun, denn die Würde, welche

in heiliger Weihe kirchlicher Seits ihr aufgeprägt zu ſeyn ſchien, dem beſonnenen Talente geſtattete, ſo daß vielleicht einige gelegentliche Sätze für Violen, Harfe, oder Cornett und Trompeten kaum in Betracht gezogen werden können. Erſt Monteverde, wie er, ſeiner contrapunktiſchen Strenge ungeachtet, in ſeinen Arbeiten neue, vor ihm von Niemand noch gewagte Combinationen in Accorden, beſonders ungewohnte Diſſonanzen ohne Vorbereitung zu gebrauchen angefangen *), ſtreifte auch in kräftigerer und erfolgreicherer Weiſe jenen Heiligenſchein in ſo weit von der eigentlichen Cammermuſik ab, daß dieſe nunmehr in Wahrheit ſich als eine beſondere kunſtgerechte Gattung von Compoſitionsform herausſtellte. Doch wie er, außer Kirche und Theater, in dieſer Compoſitionsart ſeine Thätigkeit hauptſächlich nur dem Madrigale, als der edelſten und geachtetſten damaliger Formen, zuwandte, und wie, bei dem außerordentlichen Eindrucke, den gleich ſeine erſten Verſuche in dieſer neuen freieren Schreibart hervorbrachten, er nach und nach, bei der öffentlichen Wiederholung ſolcher Erfolge gewiſſermaßen zu einem Centralpunkte des geiſtigen Talents wie des zeitigen Geſchmacks ſich aufwarf, ſo wandte im Allgemeinen die Liebe ſich vornehmlichſt auch nur — und dergeſtalt zwar dem Madrigale zu, daß ohne Anſtoß und Uebertreibung wohl behauptet werden darf, zu Anfang des ſiebenzehnten Jahrhunderts, unſerer gegenwärtigen Periode, ſey das Madrigal in ſofern der Inbegriff aller höheren Cammermuſik geweſen, als daſſelbe, jede andere Muſikform hier faſt zurückdrängend, wenn nicht die einzige, ſo jedenfalls doch die beliebteſte Unterhaltung in den Privatcirkeln ausmachte.

§. 39.

Fortſetzung.

Dieſes Madrigal nun, das von der Poeſie der Muſik aufgeerbt wurde und dort auch, wo es im Allgemeinen eine Art lyriſchen Gedichts von kleinem Umfange bezeichnet **), das ſich zum Ausdrucke artiger, ſinnreicher Gedanken eignet, deren Inhalt meiſtens Liebe iſt, bis auf den heutigen Tag ſich erhalten hat, — dieſes Madrigal nun war im Durchſchnitt, und vorzüglich zu Monteverde's Zeiten, mehrſtimmig; doch ſchloß es bald auch und häufiger das Recitativ und die Cantilene mit untermiſchten Chören ein, ſo wie es noch ſpäter, nachdem Monteverde auch den Satz für Inſtrumente gelehrt hatte und dieſer neue Zweig unſerer Kunſt von

---

*) Man ſehe das zweite Kapitel §. 19 ff.

**) Selten daß ein Madrigal über 16 Verſe enthält, die meiſtens achtſylbig ſind und in freierem Reim ſich verbinden.

Anderen mehr und mehr cultivirt worden war, hie und da ſelbſt auf Inſtrumente übertragen wurde, die zudem bei ſeiner Begleitung mitzuwirken pflegten. Je nach Art und Beſchaffenheit des Gedichts, oder abgeleitet davon, war natürlich auch das Muſikſtück von verſchiedenem Umfange, Die kleineren Madrigalen wurden Madrigalesken genannt.

Die älteſten unter allen Madrigalen ſollen — ſo weit die Geſchichte reicht — von einem gewiſſen Lemmo aus Piſtoja herrühren und von Dante's Freunde, dem Florentiner Caſella, der gegen Ende des dreizehnten Jahrhunderts lebte, in Muſik geſetzt worden ſeyn. Wie die meiſte praktiſche Muſik damals waren natürlich auch dieſe Madrigale blos recitativiſch gehalten, doch hatten ſie bereits eine ziemlich taktmäßige Form, waren alſo ſchon in der kurz zuvor von Franco gegründeten Menſuralmuſik geſetzt. In der Folge indeſſen, nachdem der harmoniſche Geſang die herrſchende Muſik geworden war, erhielten die Madrigale ganz beſtimmte Regeln, wie in der Poeſie z. B. hinſichtlich der Verszahl und Reime, ſo in der Muſik hinſichtlich der verſchiedenen kleinen eingeſchobenen recitativiſchen und arioſen Sätze; überhaupt wurden ſie weit geſangreicher und verwandelten ſich endlich ſogar in einen ausgebreiteten contrapunktiſchen Satz, von welchem ſie die Kirchen-Muſik-Reform durch Paleſtrina erſt wieder befreite, die überhaupt die Muſik aus zu hoch getriebenem wiſſenſchaftlichen Zwange wieder mehr in ihre natürliche Gränzen zurückwies. In dieſem Zuſtande überkam ſie Monteverde, und auf dem von Paleſtrina eingeſchlagenen Wege, nur mit kühneren, keckeren Schritten noch, fortgehend erhob er in einfach freierer Form, bald durchaus mehrſtimmig *), bald auch abwechſelnd ein- und mehrſtimmig, recitativiſch ꝛc., ohne oder mit, und dann mehr oder weniger concentirender Begleitung von Inſtrumenten geſetzt, ſie zuletzt dann zu einem Lieblingsſtück der Geſellſchaft und damit — wie geſagt — faſt zu dem Normalſtück der Cammermuſik jener Zeit.

Daß man den Madrigalengeſang oder den Madrigalenſtyl auch auf Inſtrumente zugleich zu übertragen verſuchte, bezeugen mehrere Orgel- und andere Inſtrumentalwerke jener Zeit. Ja im ſechszehnten Jahrhunderte bereits ſcheint man dergleichen Verſuche gemacht zu haben. Dies ſcheint auf den erſten Anblick nun zwar einer früheren Behauptung nebſt ihrem Nachweis zu widerſprechen, daß erſt Monteverde gewagt habe, die Inſtrumente vom Geſange zu trennen und ſelbſtſtändiger ſie zu behandeln; allein bei näherer Betrachtung findet ein ſolcher Widerſpruch gleichwohl nicht ſtatt. Uebertrug man das Madrigal auf Inſtrumente, ſo ſpielten dieſe nur, was

*) Was vornehmlich bei den kleineren Tonſtücken dieſer Art der Fall war.

urſprünglich vom Componiſten für Geſangſtimmen gedacht und geſetzt war, und jene traten alſo noch keineswegs in ihrer Eigenthümlichkeit auf, ſondern thaten nicht viel mehr, als was ihnen meiſt auch in der Begleitung oblag, nämlich im Einklange oder in der Octave mit den Geſangsſtimmen fortzuſchreiten, nur daß bei den Recitativen und den arioſen Stellen nun noch ein paſſendes Inſtrument, meiſt die Viole, dieſelben nach Art des Sängers vorzutragen pflegte.

§. 40.

Fortſetzung.

So groß übrigens die Liebe ſchon zu Ende des ſechszehnten Jahrhunderts für das Madrigal war und noch lange bis in das ſiebenzehnte Jahrhundert hinein blieb, und ſo außerordentlich viele Componiſten ſich eben deshalb auch in ſeinem Style verſuchten, ſo empfing das ſiebenzehnte Jahrhundert von einer früheren Zeit doch im Grunde nur ſehr wenig Arbeiten der Art, denen es nicht mehr oder weniger noch an dem wahren Ausdrucke der Natur gefehlt hätte, und man kann ſich daher um ſo leichter denken, welches außerordentliche Glück Monteverde, als er energiſcher aufzutreten anfing, nun ſofort auch machte, und wie ſeine talentvollſten Nachahmer eben in dieſer Form auch die ergiebigſte Quelle beſonderer Früchte fanden. Andrea Gabrieli, Giovanni Contini, Alfonſo della Viola, Luca Marenzio u. A., lauter Componiſten des ſechszehnten Jahrhunderts, für ſo ſehr geſchickt in dieſem Style ſie zu ihrer Zeit gehalten wurden, immer blickt aus ihren beſten Madrigalen doch ein nur gar zu gewiſſenhaftes Verfolgen der trockenen Fußſtapfen eines früheren Coſtanzo Feſta heraus. Domenico Geſualdo, gewöhnlich nur **principe di Venosa** genannt, wollte dem entgehen, und ſuchte durch Sprünge, Vorzeichnungen, Taktvermiſchung aller Art, ſich einen ganz eigenen „enthuſiaſtiſchen Styl" auszubilden; allein wohin gerieth er? was und wo war ſein Ziel? — etwas auszudrücken, was eben ſo wenig in der Poeſie vorlag als es überhaupt in der Muſik ſich ausdrücken läßt. Glücklicher waren ſchon ein Aleſſandro Striggio von Mantua, der Sicilianer P. Vinci, welche zum mindeſten dem melodiſcheren und daher mit Recht auch beliebten Styl P. Caraffa's nachzuahmen ſuchten, wenn ſie den eines Paleſtrina auch nicht zu erreichen vermochten. Dieſer Meiſter war der einzige des ganzen ſechszehnten Jahrhunderts, der in dem Madrigal eine wahrhafte Kunſt zu offenbaren vermochte, und nach ihm können dorther nur noch ein Vinc. Ruffo, Orlando di Laſſo und Orazio Vecchi als nachahmungswerthe Madrigalen-Componiſten genannt werden, bis Monteverde mit ſeinen derartigen Arbeiten erſchien, die um jenes ihres höheren

Aufſchwungs willen eben auch ein doppeltes hiſtoriſches Intereſſe an ſich bewahrt haben. Jetzt ſtieg mit der Liebhaberei auch die Thätigkeit, mit der Conſumtion auch die Produktion, und wie zu tauſenden die Madrigale an den Schreibtiſchen erſtanden, ſo gingen zu tauſenden ſie auch aus den ebenfalls immer thätiger gewordenen Preſſen hervor, doch — ſonderbar möchten wir bei ſolchem Stand der Dinge faſt ſagen — immer nur in Italien, dem fortan das Madrigal faſt ausſchließliches Eigenthum bleiben ſollte. Deutſchland hatte wohl einen Madrigalen-Styl, und namentlich für Inſtrumente, doch nannte es die darin erſtandenen Tonſtücke anders, gewöhnlich Fantaſien oder Toccaten, ſo wie die Italiener dergleichen Stücke auch wohl *Ricercari* zu nennen pflegten. Ebenſo zeichneten ſich von den Niederländern mehrere tüchtige Tonſetzer im Madrigal aus, und ich kann nicht unbemerkt laſſen, daß hauptſächlich wohl durch ſie, namentlich ſeit Willaerts Zeiten, in welchen zuerſt auch dieſe Gattung von Tonſtücken in Aufnahme kam, jene ſeltene Vorliebe dafür hervorgerufen wurde, allein die meiſten von ihnen lebten doch in Italien, wirkten für italieniſche Bedürfniſſe. In Frankreich ſcheint das Madrigal ſelbſt in ſeiner höchſten Blüthezeit ganz unbekannt geweſen zu ſeyn.

Viel zu bemerkter eigenthümlicher Liebhaberei, und beſonders auf Seiten der Tonſetzer, trug auch der allerdings in anderer Beziehung wie oben ſo und noch folgenreicher hier ſich erweiſende Umſtand wohl bei, daß durch das Madrigal dieſelben zuerſt eine ergiebige Gelegenheit, freilich auch die Nothwendigkeit erhielten, ſich — wie ich bei anderer Gelegenheit ſchon zeigte — der Erfindung von Motiven eines dem Sinne der Verſe angemeſſenen Ausdrucks zu befleißigen, woran bei der Compoſition von Meſſen, Motetten ꝛc. in damaliger Art gar nicht gedacht werden konnte *); das ſubjektive Bedürfniß ſowohl denn das objektive konnte hier allein noch ſeine gleichzeitige Befriedigung erhalten.

Gewöhnlich ſchrieben Monteverde und die übrigen Componiſten ſeiner Zeit, die Madrigale für drei, vier, fünf, allermeiſtens ſechs Stimmen, und ſie hatten alſo in dieſer Beziehung durchaus keinen Vorzug vor ihren Vorgängern, doch eben ihre Einführung der Madrigale als Cammermuſik war auch einer der wichtigſten Schritte zur Verfeinerung des Geſchmacks, ſowohl bei ihnen, den Tonſetzern ſelbſt, als bei dem Publikum überhaupt.

---

*) Vergl. hier auch §. 94 ff. der Vorgeſchichte.

§. 41.
Cariſſimi's Einfluß auf die Cammermuſik.

Wie es nun aber in allen Verhältniſſen, Vorgängen und Umſtänden des Lebens, welche weniger oder mehr ſich den Einflüſſen der Mode nicht zu entziehen vermögen, — wie es in allen ſolchen Verhältniſſen der Fall iſt, daß, wenn die Vorliebe für einen Gegenſtand ihren höchſten Grad erreicht, ſie auch den erſten Schritt bereits gethan hat, einem andern ähnlichen oder unähnlichen ſich zuzuwenden, ſo auch hier in der Cammermuſik und insbeſondere bei dem Madrigal des ſiebenzehnten Jahrhunderts. Man verargt mir vielleicht, daß ich hier des Wortes Mode mich bediene, und dennoch findet daſſelbe in unſrer Kunſt nirgends wohl, bei keiner ihrer Formen eine paſſendere Anwendung als bei den Formen der Cammer- oder ſogenannten Hausmuſik, die ihrem ganzen Weſen nach mehr denn irgend eine andere Muſikgattung, mehr denn die Theater- und noch mehr denn die Kirchenmuſik, wo das Wort eigentlich niemals zur Anwendung ſollte kommen können, den Beziehungen der Mode unterworfen und deren verſchiedenen Richtungen anheim gegeben iſt. Was iſt eigentlich Mode? — doch wohl nur die Art und Weiſe überhaupt, wie die Menſchen zu gewiſſen Zeiten und an gewiſſen Orten ſich ſelbſt und ihre Umgebungen zu geſtalten pflegen, und die ſich daher nicht etwa blos auf unſere Kleidungen, ſondern auch auf unſere Wohnungen, Fuhrwerke, geſellſchaftliche Unterhaltungen, ja ſelbſt auf unſer Denken, Sprechen und Thun bezieht, denn auch dieſes geſtaltet ſich nach Zeit und Ort auf eine conventionelle, mithin zufällige Weiſe, und wechſelt daher nach den Umſtänden. Der geſellſchaftlichen Unterhaltung aber iſt ja vornehmlich nur die ſogenannte Cammermuſik gewidmet, und einen deſto integrirenderen Theil derſelben irgend eine Muſikform bildet, je mehr muß dieſelbe auch der Mode unterworfen ſeyn, deren Richtung die geſellſchaftliche Unterhaltung überhaupt genommen hat. Der Ausdruck erſcheint, nach meinem Dafürhalten, alſo auch hier durchaus nicht unpaſſend, und wir dürfen die bezeichnete Regel eben ſo wohl nun auf die Muſik in dieſer Spähre anwenden, als dieſelbe in allen übrigen Verhältniſſen des Lebens, auf welche die Mode nur irgend Einfluß haben kann, durch die Erfahrung längſt ſich beſtätigt hat.

Wie ich in den vorhergehenden Paragraphen mehrfach darthat, war zu Anfange des ſiebenzehnten Jahrhunderts, und vornehmlich durch Monteverde's Bemühungen, das Madrigal und die Madrigaleske ziemlich die einzige, jedenfalls beliebteſte Unterhaltung in den Privatzirkeln geworden. Zu Tauſenden wurden die Madrigale gedruckt, und wo man eine andere als die gewöhnliche Volksmuſik in den Gemächern und Sälen der Vor-

nehmen, Reichen oder Gebildeten hörte, da erſchallten meiſtens Madrigale oder Inſtrumentalſätze in Madrigalenform, mochten dieſelben auch einen andern Namen vielleicht an der Stirn erhalten haben. Villanelen, Villoten, Ballaten *) u. dgl., welche früher wohl Gegenſtand muſikaliſcher Unterhaltung in ſolchen Kreiſen abgaben, waren ziemlich ganz ſchon verſchwunden und durch das Madrigal in ſeiner kleineren und gröſſeren Form verdrängt worden. Allein je weiter, und beſonders durch die Aufnahme der Oper, die Liebe zur eigentlichen Kunſt der Muſik unter dem Volke und in der Geſellſchaft ſich ausbreitete, je höher die Vorliebe für die Madrigalenform derſelben hier ſich geſteigert hatte, deſto mehr machte alsbald auch jenes Geſetz der Natur ſich geltend, daß, je größer ein geſellſchaftlicher Verkehr iſt und je mehr die Sitten an Verfeinerung zunehmen, deſto mehr auch über Menſchen und ihr Treiben die Mode eine unbedingte Herrſchaft ausübt, weil in ſolchem Falle die Menſchen das Bedürfniß der Abwechſelung mehr fühlen als im andern, wo ihnen jene Bedingungen fehlen. Eine Verfeinerung der Sitten war aber nothwendig und mußte unerläßlich vorausgegangen ſeyn, ſollte die zur höheren Idee einer chönen Kunſt ſich bereits erhobene Muſik außerhalb der Kirche, inmitten der Geſellſchaft, ſich einen Ort der Pflege und eine dauernde Heimath aufſchlagen.

§. 42.

Fortſetzung.

Daher war kaum Cariſſimi mit ſeinen declamatoriſch ergreifenderen Recitativen und mit ſeinen wohlgefälligeren, fließenderen dramatiſchen Melodien erſchienen **), war kaum in die muſikaliſche belebte Geſellſchaft ein bewegterer und erregbarer Ton hineingeklungen, als augenblicklich auch dieſe von ſolchem ſich einnehmen und für ſolchen ſich ſtimmen ließ, und alle Formen nun mit einer ungleich größeren Theilnahme erfaßte, in denen ſie das lebhaftere Wohlgefallen, das ſie an dem rhetoriſch wahreren und gemüthlich ergreifenderen Geſange fand, am meiſten auch glaubte befriedigen zu können: Schritte und Verlangen, wofür ein natürlicher Grund ſich auch wohl auffinden läßt in der nothwendig geſteigerten Lebendigkeit, mit welcher im Laufe der Zeit die geſellſchaftlichen muſikaliſchen Uebungen betrieben werden mußten, denn alle Form befriedigt nur eine Zeitlang, und wir ſind eingenommen, ja enthuſiasmirt dafür immer nur ſo lange, bis ihr

---

*) Hier noch nicht Balladen.

**) Vergl §§. 27 und 28 des vorigen Capitels.

öfterer Genuß uns völlig befriedigt und ſie ſelbſt gleichſam auf uns und unſere Gefühle übertragen hat; dann aber erfordert dieſes, in der höheren Ausdehnung, welche es durch jenen Genuß gewonnen, auch einen ungleich kräftigeren Reiz, um in verhältnißmäßig gleiche Theilnahme geſetzt zu werden, welche es bei dem Darbieten der erſten Form ſo unzweideutig an den Tag legte; und ſolchen kräftigeren, ſtärkeren Reiz bot gegen Mitte des ſiebenzehnten Jahrhunderts die Cammercantate, in welcher Cariſſimi eben jenen ſeinen ſchwung- und ausdrucksvolleren recitativiſchen und melodiſchen Geſang zu offenbaren Gelegenheit genommen.

Bis gegen Mitte des laufenden Jahrhunderts hatten das Madrigal, und was damit verwandt, ein unerſchütterliches Prärogativ in aller Cammer- und Hausmuſik; die Gleichheit indeſſen mußte ermüden mit der Zeit, und war der Geſchmack gewiſſermaßen erfüllt von ſolcher Form, die Liebe zur Kunſt aber immer lebendiger und ausgebreiteter geworden, geſteigert das Bedürfniß, und heftiger das Verlangen nach kräftigeren Reizmitteln, ſo lag die Nothwendigkeit nach einem Wechſel ſehr nahe, und wußte Cariſſimi's Cammer-Cantate ſolches Bedürfniß und Verlangen mehr wieder zu befriedigen, ſo mußte um ſo bälder daſſelbe auch dem Madrigale ſehr merklichen Eintrag thun, als zugleich jene Nothwendigkeit des Wechſels dadurch ihre Erfüllung erhielt. Uebrigens muß ein großer Antheil an dem Siege, den demnach die Cantate in der Cammermuſik über das Madrigal und ſeine verwandte Formen ſchon gegen Mitte des ſiebenzehnten Jahrhunderts errang, doch auch auf Rechnung der eigentlichen Form und Weſenheit geſchrieben werden, durch welche jene Cantate vorzugsweiſe vor aller früheren Cammermuſik, und namentlich im Vocalfache, ſich auszeichnete.

§. 43.

Die Cammer-Cantate.

Ich habe früherhin ſchon Gelegenheit gehabt *), Vieles über Form und Weſenheit der Cantate, wie über Urſprung ihres Namens, ihren Unterſchied von der Oper und dem Oratorium ꝛc., hier beizubringen. Im Allgemeinen iſt ſie ein Produkt der lyriſchen Poeſie, aber wenn alle übrigen lyriſchen Dichtungsarten ſelbſtſtändig ſind und nur in ſo weit urſprünglich für die Muſik beſtimmt zu ſeyn ſcheinen, daß ſie wohl von dieſer begleitet werden, doch ohne Verluſt ihres Werthes und künſtleriſchen Einfluſſes dieſelbe auch entbehren können, ſo herrſcht in der Can-

*) Vergl. §. 33 des vorhergehenden dritten Capitels.

tate dagegen die Muſik entſchieden vor und ſchon ihr Dichter muß von vorn herein den Vortheil des Componiſten beſtändig im Auge haben. Konnte aber gleich dieſer erſte Vorzug, den die Cantate in muſikaliſcher Beziehung vor jeder anderen früheren Compoſitionsform, und namentlich vor dem Madrigale, bewahrte, nicht anders als ihr auch eine um ſo größere Theilnahme in der Geſellſchaft ſichern, wo Muſik nicht etwa um der Dichtkunſt, ſondern um der Muſik willen getrieben wurde, ſo knüpft dieſelbe Folge faſt nothwendiger noch ſich an die übrigen Eigenſchaften, welche die Cantate von jedem andern Muſikſtücke unterſcheiden und durch welche dieſelbe namentlich ſich vor allen übrigen, vor ihr in der Cammermuſik geltenden Formen vortheilhaft auszeichnet. Alle lyriſchen Dichtungen, das Lied und welche damit verwandt iſt, alſo auch das Madrigal, ſtrömen immer nur aus einer Empfindung; die Cantate aber ſchließt mehrfache, ſowohl hinſichtlich ihrer Stärke als ihrer Art unter ſich verſchiedene Empfindungen in ſich, die in ihr abwechſeln und ſo dem Componiſten und nicht blos Gelegenheit, ſondern nothwendige Veranlaſſung zu Mannigfaltigkeit in Rhythmus, Melodie und Tonart geben. Zwar ſind dieſe verſchiedene Empfindungen, welche in einer Cantate ſich ausſprechen, ſo geſondert und ſelbſtſtändig ſie für ſich auch erſcheinen, doch unter einander eigentlich nicht fremdartig, gehen immerhin vielmehr alle aus einer Grundempfindung, einer Hauptvorſtellung und Idee hervor, ſich gegenſeitig blos anregend und veranlaſſend; je mehr dem (dieſer einen Grundbaſis) ungeachtet indeſſen in den einzelnen Theilen einer Cantate gleichwohl unter ſich beſtimmt geſchiedene und individuelle Empfindungen charakteriſtiſch ſich ausprägen, deſto mehr auch nimmt dieſelbe ſchon ein eigentlich dramatiſches Element in ſich auf, welches noch deutlicher hervortritt in der Muſik, denn in der bloßen Dichtung, da der Componiſt die geſonderten Theile einer Cantate auch für verſchiedene Stimmen zu ſetzen pflegt; und war, durch dies dramatiſche Element nun, das die Cantate in ſich als eine beſondere Eigenthümlichkeit aufnimmt, — war dadurch, daß in paſſender Aufeinanderfolge und geſchickter Gruppirung unterſcheidbar charakteriſirter Perſonen, wenn auch in der Vorſtellung mehr denn in der Wirklichkeit, mehr mit vorausgeſetzter denn wirklich dargeſtellter Handlung, in ihr auftreten, um ihre eigenthümlichen Gefühle auszutauſchen, die auf eine zum Grunde liegende, zum Theil ſogar als gegenwärtig gedachte Handlung Bezug haben, — war dadurch der häuslichen Muſikübung und dem privaten Kunſtgenuß, wenn in minderem Maaßſtabe auch, eben das gegeben, was um jene Zeit, um Mitte des ſiebenzehnten Jahrhunderts, die Liebe zur Muſik und der Geſchmack ſich eben als beſon-

dern Gegenſtand auserſehen hatten, nämlich gewiſſermaßen ein Schein der Oper, ſo konnte es als nothwendige Folge auch nicht fehlen, daß das Muſikſtück, in welchem auch ſolches Verlangen, auch dieſe Vorliebe Befriedigung zu erhalten vermochte, vor jedem andern für den Augenblick ein bedeutender Vorzug in den geſellſchaftlichen Kreiſen zugeſprochen wurde, und um ſo mehr und eher aber auch, als der häufiger concentirende Styl, durch welchen die Cantate vor dem Madrigal ſich auszeichnete, einen Theils in der Regel weniger Perſonen zur gelungenen Aufführung bedingte, und andern Theils durch die Verſchiedenheit der concertanten Stimmen — was hier, in der Cammermuſik, in der Muſik der Geſellſchaft, niemals ohne Anſchlag bleiben darf — auch jene kleine Eitelkeit der mehr- oder allſeitig gleichen Theilnahme an der Ehre der Produktion diejenige Genugthuung erhielt, welche in vorliegender Sphäre zu jeder Zeit noch als ein Haupthebel der Förderung der Kunſt ſich gezeigt hat.

Nicht wie jetzt, ſeit einem Jahrhundert ohngefähr, und vordem zu den Zeiten der alten Griechen und wieder vom zwölften bis circa ins ſechszehnte Jahrhundert hinein, war die Muſikkunſt in ihrer höheren Potenz im ſiebenzehnten Jahrhunderte ein ausſchließliches Eigenthum gewiſſer Stände und Perſonen, ſondern ſeit der Kirchen-Muſik-Reform durch Paleſtrina und deren Rückwirkung auf die weltliche Muſik, hatte ſie auch nach ihrer äußeren Seite hin mehr das Anſehn eines Gemeinguts der Menſchheit in ſo weit angenommen, daß Jeder, der nur irgend Kraft und Talent dazu zeigte, auch neben ſeinem ſonſtigen Berufe ein Recht für ihre Uebung in Anſpruch nahm, und es konnte dies um ſo mehr auch geſchehen, als eines Theils dazu noch ungleich geringere materielle Kräfte und weniger ausgebildete techniſche Mittel gehörten, wie anderſeits ſeit Erfindung und Cultivirung der Note und Notenſchrift bis zu ihrem jetzigen Grade der Vollkommenheit auch die früher ſo höchſt nothwendige kunſtwiſſenſchaftliche Bildung aufgehört hatte, eine unerläßliche Bedingung irgend welcher muſikaliſcher Leiſtung zu ſeyn. Nicht Künſtler von Profeſſion und Beruf gleichſam waren es immer, welche in den Geſellſchaften zur Aufführung irgend welcher Muſikſtücke ſich vereinten, ſondern Perſonen aus allen Klaſſen, Ständen und Geſchlechten, und je mehr nun das materielle wie eben ſowohl geiſtige Intereſſe an dem Werke mit Gleichmäßigkeit unter denſelben ſich vertheilte, deſto mehr auch erwachte eine allſeitige Vorliebe für daſſelbe, und in ſofern ſolche Gleichmäßigkeit in einem ungleich höheren Maaße von der Cantate denn von dem Madrigale gewährt ward, gewann denn von dieſer Seite auch jene nothwendig die Oberhand über dieſes: eine

Annahme und Folgerung, deren Richtigkeit ſich, wäre der Raum mir dazu hier vergönnt, ſelbſt bis auf Thatſachen hin und im äußerſten Detail nachweiſen ließe.

Daß mit dem Verlangen von Seiten der Conſumenten ſich nun auch das Talent des Producenten mehr der Cantaten- denn der Madrigalen-Compoſition zuwandte und mit Zunnahme jenes auch hier ſich zu einer gleich hohen Thätigkeit denn früher in der Madrigalen-Produktion ſteigerte, bedarf wohl kaum der Erwähnung. In der zweiten Hälfte des ſiebenzehnten Jahrhunderts gab es wohl keinen guten Componiſten, der ſich nicht auch fleißig in der Cantatenform verſucht hätte; dem Opernſtyl ſo nahe liegend und mit der Oper in ihrer Ausbildung und Entwicklung auch ziemlich gleichen Schritt haltend war die Cantate übrigens hauptſächlich auch nur den Händen der Opern-Componiſten ſelbſt anheimgegeben, und wenn wir ſpäterhin die Meiſter in dieſem Fache des ſiebenzehnten Jahrhunderts werden kennen gelernt haben, ſo ſind uns damit auch die Meiſter der Cantatenform aufgezählt worden.

§. 44.

Die Sinfonien und übrigen kleineren Tonſtücke.

Wie in der Vocalmuſik Anfangs die Madrigalen- und ſpäter die Cantatenform ſo ziemlich mit alleiniger Prävalenz die Cammermuſik des ſiebenzehnten Jahrhunderts erfüllte, ſo waren in der Inſtrumentalmuſik dies die Sinfonien und davon abgeleiteten kleineren Tonſtücke. Begreiflich aber konnten dieſelben erſt ſpäter eine bemerkbarere Aufnahme gewinnen und überhaupt erſt entſtehen, nachdem durch Monteverde's und noch weiter hin durch Lully's Verſuche *) eine ſelbſtſtändige Trennung der Inſtrumente von dem Geſange möglich werden ſollte; und dann darf man bei dem Worte Sinfonie auch noch keineswegs an ſolche Tonformen denken wollen, welche wir heutzutage mit dieſem Namen zu belegen pflegen. Nur in ſeiner allgemeinſten Bedeutung war das Wort damals noch angewendet, im Vorgange früherer Zeiten, wo man ſelbſt Geſangscompoſitionen, welche in keine andere Rubrik damaliger Formenlehre paßten, mit dieſem Namen zu belegen pflegte. So hat man z. B. aus dem ſechszehnten, ja auch aus unſerem ſiebenzehnten Jahrhunderte noch **Symphoniae sacrae** von Johann Gabrieli, Heinrich Sagittarius (eigentlich Schütz) u. A., die mit **Cornetti** und **Tromboni**, auch mit Violinen begleitet wurden, welche un-

*) Vergl. §§. 23 ff. des zweiten und §. 36 des vorigen dritten Capitels dieſer Periode.

terweilen auch zwiſchen den Geſangsſtellen ſelbſtſtändig ſich hören ließen *). Als ſich — wie angeführt beſonders durch Monteverde's, nachgehends Lully's und etwas ſpäter noch mehr Scarlatti's Bemühungen — nun aber das ſelbſtſtändige Inſtrumentenſpiel zu heben anfing, die beſten Tonſetzer jedoch immer noch fortfuhren, meiſt und mit Vorliebe für den Geſang zu componiren, da arrangirte man meiſtens berühmt gewordene Geſangswerke für allerley muſikaliſche Inſtrumente **), und benannte nun dieſe dergeſtalt eingerichteten Inſtrumentalſätze ſo gut Sinfonien oder Harmonien als früher manche Geſangſtücke, und nun zum Unterſchiede von der Vocalmuſik auch vorzugsweiſe zwar. Doch ordneten ſich unter dem generellen und univerſellen Namen Sinfonien auch bald kleinere, meiſt indeß nur durch Umfang unter ſich verſchiedene Formen. So ſagt Kircher in ſeiner bekannten Muſurgie ***) z. B., daß man zu jener Zeit Sinfonien für Inſtrumente gehabt habe, welche insbeſondere wieder Präludien, Toccaten, Ricercaren, Sonaten und Suiten genannt worden ſeyen. Die Präludien waren meiſt nur für Orgel oder Clavier beſtimmt, die Sonaten und Suiten allein nur für letzteres, und die Toccaten und Ricercaren für verſchiedene Inſtrumente.

Jeder Inſtrumentalſatz alſo, der nicht für Kirche oder Theater, ſondern lediglich der geſellſchaftlichen Unterhaltung, kurz für die Cammermuſik beſtimmt war, hieß im ſiebenzehnten Jahrhunderte allgemeinhin Sinfonie, mochte er insbeſondere bisweilen auch noch einen andern ſpeciellern Namen, wohin auch das Rondell gezählt werden muß, bezeichnungsweiſe führen, dem übrigens jener allgemeine Name ſtets voranging. Selbſt die den Geſangscompoſitionen eingemiſchten Ritornelle der Inſtrumente wurden mit dieſem Namen belegt, und auch der kürzeſte Inſtrumentalſatz hieß ſo, wobei auf die Menge der Stimmen gar Nichts ankam; ob zwölf oder ſechszehn Stimmen dabei thätig waren, oder auch nur zwei oder drei, darauf wurde gar nicht geſehen. So gab z. B. Georg Weber 1649 bei Jac. Andreas Buch in Danzig ſieben Octavbände „wohlriechender Lebensfrüchte eines recht Gott-ergebenen Herzens ꝛc. mit ganz ſchlechten Melodien bequemet u. ſ. w. mit etlich beigefügten Sinfonien zu zwei Violinen und dem Basso continuo“ heraus; es ſind dies ganz kurze, höchſt einfache Stückchen in ein Paar Zeilen.

Hauptſächlich aber bemerkt man in der zweiten Hälfte des ſiebenzehnten Jahrhunderts, daß die Inſtrumentalſätzchen vorzugsweiſe und immer mehr

*) Vergl. §. 29 des vorhergehenden dritten, und §§. 22 ff. des zweiten Capitels.
**) S. oben die Betrachtung der Madrigale §. 39 und 40.
***) Musurgia universalis pag. 465.

Sinfonien genannt wurden; nur würde — wie geſagt — man ſich ſehr irren, wollte man meinen, es habe dieſer Benennung auch ſchon ein beſonderer Begriff zum Grunde gelegen. Dazu war überdem die Inſtrumentalmuſik noch viel zu wenig ausgebildet, viel zu ſehr auf bloße Nachahmung der Vocalmuſik beſchränkt, welche Tendenz ſie erſt nach einem höheren Emporblühen des Virtuoſenthums gegen Ende unſers Jahrhunderts zu Anfange des folgenden achtzehnten Jahrhunderts verlaſſen konnte.

§. 45.

Fortſetzung.

Die Geſchichte erzählt uns zwar von Sonaten, Suiten, Rondellen, Toccaten ꝛc., welche ſchon im ſiebenzehnten Jahrhunderte in Menge meiſt unter dem Sammelnamen Sinfonien und vorzüglich für Clavier und Violine componirt worden ſeyen, und weist recht achtbare Meiſter als Componiſten ſolcher Sächelchen auf; allein auch im beſten Falle waren — wie oben gezeigt — dieſelben doch durchgehends nur mehr oder weniger getreue Nachahmungen ſchon vorhandener beliebter Geſangscompoſitionen, in denen ſich — was bemerkenswerth iſt — vorzüglich Deutſche, wie unter anderen auch ein Joh. Chriſtoph Bach (der ältere), ſich auszeichneten, ſo daß wirklich als eine unleugbare Thatſache das erſte lebendigere Intereſſe für reine Inſtrumentalmuſik eben ſo wohl in Deutſchland geſucht werden muß, als dieſes bis auf den heutigen Tag ſeinen Hauptvorzug gerade darin auch bewahrt hat.

Uebrigens hatten auch die Franzoſen, Italiener und Engländer im ſiebenzehnten Jahrhunderte bereits in ihrer Cammermuſik reine Inſtrumentalſätze, was die Proben beweiſen, welche P. Merſenne in ſeiner **Harmonie universelle** davon mittheilt. Es ſind die Stücke, welche ein Henry le Jeune und Boiſſet für die vier und zwanzig Violiniſten am damaligen franzöſichen Hofe ſetzten, für welche unter König Ludwig **XIV** auch Lully arbeitete. Sonſt theilte Italien und England die deutſchen Formen, nur unter einem, ihrer Sprache mehr eigenen, andern Namen.

Am allerausgebildetſten hatte die Cammermuſik des ſiebenzehnten Jahrhunderts ſich in Begleitung des Tanzes geſtaltet, wenn überhaupt die Tanzmuſik noch zu jener gerechnet werden darf, wogegen im Grunde aber ſich ſchon deshalb wohl nichts Erhebliches anwenden läßt, als auch der Tanz im Allgemeinen, noch zu keinem eigentlichen Kunſttanze erhoben, zu der geſelligen Unterhaltung gehört, und von jeher gerechnet wurde. In dieſer, der Tanzform, bietet uns auch das ſiebenzehnte Jahrhundert ſchon einen ziemlich anſehnlichen Vorrath von Muſikſtücken jeder Gattung und Art, erſcheint in weiterer, hö-

herer Beziehung nach allem Bisherigen ſeine Cammermuſik auch mehr noch im bloßen Beginnen, denn ſchon auf einer nur einigermaßen achtungswerthen Stufe der Ausbildung. Das Madrigal und die Cantate abgerechnet, bleibt faſt Nichts von daher und dieſerſeits mehr übrig, was uns auch in blos hiſtoriſcher Beziehung ein lebhafteres Intereſſe abzugewinnen vermöchte, und welche weitere Formen unſrer Betrachtung noch entgegentreten, ſie verſchwinden in aufmerkſamer Beſchauung als kaum die allererſten Zeichen eines in der Entwicklung begriffenen reicheren Lebensorganismus.

Fünftes Kapitel.

Die Kirchenmuſik.

§. 46.

Allgemeiner Stand.

Es kann nicht geleugnet werden, daß, ungeachtet der außerordentlichen Vorliebe und gleichſam Begierde, womit gegen Ende des ſechszehnten Jahrhunderts ſchon jene Florentiniſche Blüthe, die Theatermuſik, allgemein aufgenommen wurde, und ungeachtet des großen Eifers, womit nach dem die erſten und talentvollſten Componiſten eben deshalb ſich darin hervorzuthun ſtrebten, die Kirche gleichwohl und eben ſo ſehr im Beginne als im ferneren Verlaufe gegenwärtiger Periode immer noch der eigentliche Sitz jener Muſikart blieb, welche Praxis wie Theorie und Wiſſenſchaft vorzugsweiſe als die wahrhafte und höchſte Kunſt der Töne zu bezeichnen pflegten. Der Boden, in und auf welchem das eigentlich klaſſiſch-muſikaliſche Alterthum ſeine Wohnung aufgeſchlagen, ſeinen Saamen geſtreuet, ſeine Pflanzen gezogen und ſeine Früchte geärndtet hatte, die Kirche, wie ſehr auch fremde Elemente durch den geänderten Sinn der Zeit ſich ihr nach und nach aufzudringen bemühen mochten, konnte ſich immerhin doch eines Ruhmes, eines Glanzes und einer Eigenthümlichkeit nicht entſchlagen, worauf ihr muſikaliſcher Inbegriff auch das ganze Gewicht und den ganzen Grund ſeiner Unvergänglichkeit gebaut hatte.

Aus der Vorgeſchichte wiſſen wir *), welchen unendlich tiefen und weſentlich ändernden Einfluß beſonders Paleſtrina's hoher Genius auf

---

*) S. dort beſonders die §§. 97 ff.

dieſen Zweig unſrer Kunſt geübt hatte: populärer, gewiſſermaßen volksthümlicher in Etwas und ungeachtet ſeiner mannigfach contrapunktiſchen Formen geworden, ſtand er in durchdringend geiſtiger Erſtarkung auch da in der ganzen Pracht ſeiner klaſſiſchen Größe. Sowohl in Beziehung auf klare Reinheit als auf markigere Fülle hatte die Harmonie der geſammten Form ein Leben und eine Seele eingehaucht, welche, von mächtiger Wirkung auf Geiſt und Leben, auch zuerſt alle Schönheiten und alle Pracht der Muſik in ſolcher Allgemeinheit entfaltete, daß die Sehnſucht nach ihr auch außerhalb der Kirche in nothwendiger Folge bald wach werden mußte. Dazu nahmen nicht minder die Motive und Melodien eine andere nie gekannte Fülle und Kraft des Ausdrucks in ſich auf, geſtalteten ſich angenehmer, fließender, und durch Viadana's unvergeßliches Genie endlich ſogar in einem noch glänzenderen Scheine von wahrhaft äſthetiſcher Schönheit. Indeß beſchränkte alle Kirchenmuſik, und welch' freieres Leben, welch' größere Biegſamkeit ihren Formen auch ſchon gegeben ſeyn mochte, seltene Fälle ausgenommen, ſich doch hauptſächlich nur noch auf die gewöhnlichen acht, ihret- und dieſerwegen auch ſogenannten Kirchen-Tonarten. Einen Uebergang in den **Cantus durus**, d. h. in eine Tonart oder Tonleiter mit einem oder mehreren Kreuzen in der Vorzeichnung, hätte ſich nicht ſo leicht ein guter Componiſt erlaubt. Welche Meſſen, Motetten, Lamentationen, Offertorien, Pſalme, Madrigale, Magnificat und geiſtliche Lieder, welche zuſammen wohl alle Formen beſchreiben, worin bis zu Ende des ſechszehnten Jahrhunderts die Kirchenmuſik in **specie** ſich offenbarte, — welche von denſelben aus jener Zeit wir anſehen, die Harmonie beſteht faſt ausſchließlich aus den auf die natürliche Leiter begründeten Dreiklängen mit ihren mehr oder weniger zufällig noch zugefügten con- und diſſonirenden Erweiterungen, und auch die Melodien ſind meiſtens mit ſichtlicher Aengſtlichkeit nur aus ſolchen Leitern noch hergenommen. Es ſcheint, als habe die Kirche ſelbſt ſich in ihrem Innerſten für verletzt gehalten, hätte Einer je es wagen wollen, auch hier nur über eine Gränze hinaus zu gehen, die von ihren oberſten Leitern, den heiligen Vätern, einſt geſetzt worden. Nur was innerhalb dieſer Gränze möglich war, nur die Freiheit, welche das Leben innerhalb jener Gränzen ſelbſt ſich noch zu erringen vermochte, nur ſo viel und ſolche Freiheit war ihm auch geſtattet. Ich widerſpreche früheren Darſtellungen damit nicht. Mußte doch, um zu weiterer und freierer Geſtaltung ihrer Formen, zu einem energiſcheren Aufſchwunge in und um ſich ſelbſt zu gelangen, die Muſik nothwendig erſt aus den Mauern der Kirche ſelbſt hinaus ſich zu ringen ſtreben, ehe auch nur einmal ſie den Gedanken zu ſolchem Ziele zu faſſen vermochte.

Allerdings waren die Gränzen auch nicht ſo eng, daß nicht innerhalb derſelben noch ein ſchönes, erhabenes Ziel zu erreichen geweſen wäre; vielmehr beweiſen jene Werke aus der zweiten Hälfte des ſechszehnten Jahrhunderts oder der eigentlichen klaſſiſchen Periode unſerer muſikaliſchen Entwickelung, welche außerordentliche Kräfte, Mächte und Mittel die Muſik auch innerhalb ſolcher engen Schranken noch zu verwenden und in den großen Kampf der geiſtigen Weltherrſchaft zu ſtellen hatte, ja mußte manche noch größere Beengung ſogar für einen Segen, für einen unſchätzbaren Vortheil für die Muſik in ſo weit angeſehen werden, als dieſelbe in der Kirche auch lediglich nur kirchlichen Zwecken zu dienen hatte. Vor Paleſtrina z. B. hielt die Kirchen- und damit ziemlich alle Muſik zwar unverrückt feſt an den ſtrengen Künſten des Contrapunkts, aber zu den Motiven deſſelben, zu dem Cantus firmus, war unbeſchränkt freie Wahl gelaſſen, und wir machten die Erfahrung, daß ſelbſt zu den Meſſen, noch mehr aber zu den Motetten 2c. 2c. nicht ſelten die obſcönſten Lieder und Melodien in dieſer Beziehung gewählt wurden, wenn nur der Contrapunkt über denſelben alle Spitzfindigkeiten damaliger verwickelter Theorie in ſich aufgenommen hatte; mit Paleſtrina aber hörte ſolche Freiheit auf, und wie der Tonſetzer hinſichtlich der Erfindung der Motive lediglich auf ſich ſelbſt, auf ſein Talent verwieſen wurde, ſo ward es von Seiten der heiligen Väter ihm auch ſtreng unterſagt, zu kirchlicher Compoſition einen andern denn blos kirchlichen, religiöſen, bibliſchen Text zu wählen: eine Beſchränkung, aber gewiß doch nur eine ſolche, welche einem verderbenden Unweſen ſteuerte. Mit und nach Paleſtrina war die Kirchenmuſik gewiſſermaßen mehr als vorher auf ein beſtimmtes Feld zurückgedrängt, aber eben auf jenes Feld der Würde, Strenge und Heiligkeit, auf welchem ſie ſich jetzt vornehmlich nun auch zum Unterſchiede von jeder Profanität, die nunmehr ihre Fahnen auf allen Seiten und Enden aufzuſtecken drohte, bewahren konnte. Dem Natürlichen, ja ſelbſt Volksthümlichen in ihren contrapunktiſchen Theilen, dem Gemüth- und Seelenvollen in ihren Melodien ſich hinneigend, blieb ſie doch fortan zur Behauptung einer gewiſſen Integrität auch der eigentliche Wahlplatz formeller und harmoniſcher Strenge. Gingen — wie wir nachgehends ſpecieller erfahren werden — die mancherlei Veränderungen und Neuerungen, welche die Kunſt überhaupt mittlerweile erfahren hatte, auch nicht ganz ſpurlos an ihr vorüber, wie es in ihrer Weſenheit kaum anders ſeyn konnte, ſo behielt ſie doch ſtets noch das als eigenthümlich für ſich, was ihr ein unterſcheidbares kirchliches Gepräge aufzudrücken im Stande war; hielt in ihrer Offenbarung ſich genau an die einmal hergebrachten und oben namentlich aufgeführten Formen, und ſchloß Alles von ſich aus, was nicht mit ihrer Beſtimmung, mit der Religion und Kirche überhaupt in irgend einer Beziehung ſtand.

§. 47.

Aufnahme der abgeleiteten oder fingirten Tonarten in die Kirchenmuſik.

So war es bis zu Anfang des ſiebenzehnten Jahrhunderts, und die nach Viadana's Erfindung ziemlich bald adoptirten ſogenannten Kirchen-Concerte abgerechnet, hatte die Kirchenmuſik in ihrer äußerlichſten Form faſt keine einzige Aenderung oder Erweiterung ſeit der großen und langen Paleſtrina'ſchen Hauptepoche erfahren. Nur dieſe Kirchen-Concerte hatten als weſentlich integrirende Theile der Kirchenmuſik ſich überhaupt den Motetten, Meſſen, Pſalmen ꝛc. ꝛc. noch angeſchloſſen, und wie ſie eine höhere Biegſamkeit, eine ſchwunghaftere Bewegung, und überhaupt mehr Fluß in den Melodien vornehmlichſt zu erzeugen ſuchten, ſo mußten ſie, da ſolcher Fluß ſich kaum anders noch denn durch möglichſte Verengerung der Intervallenſchritte erreichen ließ, natürlich harmoniſch auch jene Verſuche noch mehr befördern, welche im ſechszehnten Jahrhunderte bereits unter anderen Cyprian de Rore gemacht hatte*), ohne damit weiter als in den Kreis privater Uebungen und bloßer Verſuche gelangen zu können, und welche darin beſtanden, dem Syſteme der alten Kirchentonarten entgegen auch chromatiſche Tonſchritte in den harmoniſchen wie melodiſchen Verbindungen zu benützen.

Wie im vorigen Paragraphen und früherhin zum öfteren gezeigt, lagen aller Kirchenmuſik, ungeachtet die profane oder weltliche Muſik ſchon längſt davon abgegangen und in dem Gebrauche unſerer jetzigen gewöhnlichen Dur- und Molltonarten geübt war, doch bis zum ſiebenzehnten Jahrhunderte noch ſtreng blos die alten ſogenannten Kirchentonarten unter; nur auf die Leitern dieſer war aller kirchliche Geſang und alles kirchliche Spiel geſetzlich gebaut worden; mit dem ſiebenzehnten Jahrhunderte jedoch, und wenn auch weniger im Anfange als im zweiten und dritten Decennium deſſelben, fingen auch die ſtrengen und ſich dieſer Muſikgattung vorzugsweiſe zugewendeten Kirchencomponiſten an, nach und nach einzuſehen, und ſich von der Wahrheit deſſen zu überzeugen, daß bei dem Syſteme, in welchem die chriſtliche, die europäiſch-abendländiſche Muſik ſich einmal entwickelt, das dieſelbe einmal als ihr Grundprincip in ſich aufgenommen und in ſich ausgebildet hatte, bei dem Syſteme der Harmonie und der zwölfſtufigen Octave, es, und beſonders mit Rückſicht auf jene, eigentlich keine andere Tonarten gebe und geben könne, denn diejenigen, welche der ſeit Glarean ſogenannten joni-

---

*) Vergl. §. 109 der Vorgeſchichte.

ſchen und äoliſchen Tonart hinſichtlich ihres Stufenverhältniſſes in der Leiter gleich kommen, und welche man nachmals mit dem generellen Namen *Modus major* und *Modus minor*, Dur= und Moll=Tonart, belegte.

Wie geſagt hatten die Componiſten für Theater und Haus ſolche Ueberzeugung längſt bereits gewonnen und derſelben in ihrer Arbeit nachgelebt; die Kirchencomponiſten aber glaubten Anfangs dadurch ihre Werke profanirt, bis ihnen die Wirkung jener in den unableugbarſten, weil thatſächlichen Beweiſen vielleicht darthat, daß nicht in dieſer Richtung die eigentliche Weihe der Kirchenmuſik geſucht werden dürfe, nicht in dem, was ſich als ſyſtematiſche Grundbaſis aller Muſikkunſt geſtaltet, ſondern lediglich in der Form, in dem freien Aufbau auf jener unveränderlichen Grundlage. Nahmen daher auch ſie jetzt jenes natürliche Syſtem von zwei Grundgeſchlechten in ihre Praxis auf, und ſetzten Tonſtücke nach Belieben in allen Dur= und allen Moll=Tonarten, welche ſie nach den zwei Normal=Leitern der joniſchen und äoliſchen Tonart (den Leitern unſeres heutigen C-Dur und A-Moll gleich) auf jedweder Stufe der Octave zu bilden anfingen.

Aber der ungleich größeren Feſtigkeit, höheren Wirkſamkeit und freieren, ungehinderten Bewegung, welche dadurch nothwendig auch in die Kirchenmuſik kommen mußte, wie der Entſchlagung aller früheren Steifheit und gewiſſermaßen Aengſtlichkeit ungeachtet übrigens, welche derſelben auf ſolche Weiſe allein nur möglich werden konnte, wagte man dennoch nicht, dieſe, wenn auch von der Natur der Sache gebotenen, doch erſt neuen Tonarten, durch welche nun unſer ganzes jetziges modernes Tonſyſtem für alle Formen und Gattungen der Muſik in ſich völlig abgeſchloſſen wurde, überall auch in der Kirchenmuſik ſchon anzuwenden, und ſchloß einmal alle diejenigen Tonſätze davon aus, welche aus hergebrachter Norm oder auch dem Ritualgeſetze zufolge nothwendig auf den ſogenannten Gregorianiſchen Geſang oder den Cantus firmus der römiſchen Kirche gebaut werden mußten, wie denn auch diejenigen im Durchſchnitte, welchen eben dadurch man eine deſto höhere kirchliche Weihe bewahren zu können glaubte, wie z. B. die Choräle in der evangeliſch=proteſtantiſchen Kirche. Als Grund von dieſer Abweichung und Ausnahme läßt ſich ein zweifacher Umſtand erkennen. Einmal war jener Cantus firmus ſelbſt nur auf die alten acht Kirchentöne gebaut und ließ daher, ohne nicht in ſich ſelbſt ſich auch umzugeſtalten und weſentlichen Veränderungen zu unterliegen, einen Contrapunkt in anderer toniſcher Grundlage über, unter oder um ſich gar nicht zu, und andern Theils griffen die darin verfaßten Geſänge zu ſehr in das geſetzliche Ritual des öffentlichen Gottesdienſtes ſelbſt ein, als daß ohne ausdrückliche Genehmigung der Kirche als

ſolcher eine derartige weſentliche Veränderung damit hätte vorgenommen werden dürfen: eine Genehmigung nun aber, die wegen der allſeitigen Sanctionirung der Sache ſelbſt gar nicht erreicht werden konnte.

§. 48.

Verſchiedenheit des Styls in der Kirchenmuſik.

Eine andere Aenderung, welche durch Adoption jener von Viadana erfundenen oder gegründeten ſogenannten Kirchenconcerte in der Kirchenmuſik überhaupt hervorgerufen wurde, war die Sonderung eines gedoppelten Styls in derſelben, nämlich des concertirenden und eigentlichen Kapell-Styls, und um ſo mehr und natürlicher, als ſich, aus gleichen Gründen, der Geſchmack, die Liebe des Volks, vornehmlich jetzt jenem erſten Style zuzuwenden anfing. Noch kein volles Decennium mochte nach Viadana's erſtem Auftreten mit jenen ſeinen Concerten verfloſſen ſeyn, als auch der concertirende Styl (**Stile concertante**) mit dem bisher allein üblichen Kapell-Style (**Stile da Capella**, oft auch nur **Stile alla Palestrina** genannt) ſchon alle Herrſchaft in der Kirchenmuſik überhaupt theilte.

§. 49.

Fortſetzung.

a. Der Kapellſtyl.

Der letztere, der Kapellſtyl, einfacher, aber eben deshalb auch ungleich großartiger denn der erſte, der concertirende Styl, blühete übrigens fortan auch noch, und beſonders in den größeren Kirchen Italiens und Deutſchlands, wo durch zahlreichere und künſtgeübtere Sängerchöre die erſte Bedingung deſſelben, die Bedingung der Maſſenhaftigkeit, Vielſtimmigkeit und reiner Vocalmuſik vornehmlichſt erfüllt werden konnte, während der concertirende Styl vorzugsweiſe in den kleineren, an materiellen Mitteln ärmeren Kirchen Eingang gefunden hatte, und erſt durch dieſe ſpäterhin auch in den übrigen größeren nach und nach ſich immer mehr feſtſetzte. Vor allen indeß war es die päbſtliche Kapelle zu Rom, welche ſtets feſt an dieſem Style halten zu müſſen glaubte, und, ziemlich allein, auch bis auf den heutigen Tag daran ſo ſehr feſtgehalten hat, daß ſie, wie es Grundregel war, fortan alle Inſtrumente, ja unter Umſtänden und an gewiſſen Tagen die Orgel ſelbſt, davon ausſchließt; daher kam es denn auch, daß ſie ſeit Jahrhunderten ſtets einige vorzügliche und faſt immer die beſten, ausgezeichnetſten Meiſter in dieſem Style unter ihren Mitgliedern zählte, und in unſerem gegenwärtigen ſiebenzehnten Jahrhunderte

war es unter Allen Orazio Benevoli, der ſich in dieſer Beziehung die Palme errungen, die ihm, bis auf Aleſſandro Scarlatti, und kaum auch von dieſem noch, nicht von einem Cariſſimi einmal, viel weniger von einem anderen, weniger begabten Tonſetzer ſtreitig gemacht werden konnte. Dieſer Orazio Benevoli war ein Sohn Alberts aus Lothringen und Schüler von Vinc. Ugolini. Seine erſte bedeutendere Anſtellung fand er als Kapellmeiſter bei der franzöſiſchen Ludwigskirche zu Rom, wo auch ſein Lehrer Kapellmeiſter geweſen war. Später trat er in Dienſte des Erzherzogs von Oeſterreich, und gab in Wien in den Jahren 1643 bis 1645 mehrere Motetten und Offertorien heraus. Nach Rom zurückgekehrt, ward er zunächſt auch wieder in ſeine frühere Stelle eingeſetzt, kaum ein Jahr darauf aber Kapellmeiſter an der Hauptkirche zu St. Maria Maggiore, und endlich Kapellmeiſter an St. Peter, als welcher er auch 1672 ſtarb.

Aus dem Gange unſerer Geſchichte wiſſen wir, daß ſchon lange vor dem ſiebenzehnten Jahrhunderte Verſuche in der vielſtimmigen und mehrchörigen Compoſition gemacht worden waren, und daß der außerordentliche Effekt ſolcher Werke die Bewunderung der Welt auf ſie lenkte; allein ſo weit, als Benevoli auf dieſem Wege kühn, kecken, doch feſten Schrittes voranging, hatte ſich doch noch Keiner vor ihm gewagt. Nicht blos, daß er etwa für acht, zehn und zwölf Stimmen, für drei und vier Chöre geſchrieben, wie bereits Paleſtrina und andere ältere Meiſter gethan, ſondern in der päbſtlichen Kapelle zu Rom befinden ſich von ihm noch Meſſen und Pſalme für acht bis zu vierundzwanzig Stimmen, und Motetten und Offertorien für vier bis zu achtundvierzig Stimmen, alſo für einen bis zu zwölf Chören. Bei einem Gottesdienſte, der um Abwendung der Peſt einmal in ſeiner Kirche zu Rom veranſtaltet wurde, dirigirte er eine ſechschörige Meſſe, bei welcher die Chöre der zweihundert Sänger dergeſtalt im Zirkel vertheilt waren, daß der ſechſte von ihnen den Gipfel der Kuppel des Domes einnahm. Am vierten Auguſt 1650 brachte er in der Kirche St. Maria sopra Minerva zu Rom mit 150 Sängern eine 48ſtimmige oder 12chörige Meſſe zur Aufführung, welche — nach den Worten älterer Geſchichtſchreiber — mit ſeinen übrigen dramatiſchen Werken noch in ſpäten Jahrhunderten ein Gegenſtand muſikaliſcher Bewunderung ſeyn und bleiben muß. Andere Tonſetzer, auch deutſche, ahmten bald zwar Benevoli in ſolcher Weiſe nach und ſuchten auf rein materiellem Wege ihn in ſeinem großartigen Fluge einzuholen, doch fehlte ihnen die geiſtige Tiefe, jene Klaſſicität, welche Benevoli dieſen ſeinen wunderbar combinirten Tonwerken einzuhauchen wußte, und ſich oft hier ausſprach in den künſtlichſten Fugenſätzen, ohne in eigentlich contrapunktiſche Spitzfindigkeiten,

welche bei der Maſſenhaftigkeit der Organe den Tonſtücken in ihrer Wirkung auch eher geſchadet denn genützt haben würde, ſich zu verlieren.

§. 50.

Fortſetzung.

Damit iſt nun zugleich auch ausgeſprochen, wodurch vornehmlich ſich außer ſeinen übrigen bekannten Eigenſchaften, der ältere Kapellſtyl vor dem neueren concercitirenden Style in der Kirchenmuſik des ſiebenzehnten Jahrhunderts hervorthat, nämlich durch einen ungleich ſtimmreicheren Chorgeſang, der nun, obgleich an und für ſich viel einfachere Geſangsweiſen bedingend, doch auch mehr Gelegenheit gab zu den kunſtreichen Fugen- und derartigen Sätzen, welche in der größeren Stimmenmaſſe auch erſt ihre eigentliche und höhere Bedeutung erhalten; und die Formen insbeſondere dann anlangend, welche ein ſolcher außerordentlicher, ſtimmreicher Chorgeſang und damit der Kapellſtyl überhaupt für ſeine Schöpfungen gewählt hatte, ſo war davon zwar keine der insgemein üblichen Kirchenmuſikformen eigentlich ausgeſchloſſen, doch pflegte vorzugsweiſe er ſich nur zu geſtalten in der Form der Meſſe und der Motette. Die erſte bedarf, als in ſich ſelbſt abgeſchloſſen, unſerer beſonderen Betrachtung hier wohl nicht; doch mögen über letztere noch einige hiſtoriſch erläuternde Bemerkungen hier folgen.

Motetten*) überhaupt fanden wir ſchon zu des Cölner Franco Zeiten**); ſie waren aber damals, und noch lange Zeit nach dem, eigentlich nichts Anderes als mehrſtimmige Kirchengeſänge, die ihren Text aus der heiligen Schrift, und einen als Grundlage oder die verſchiedenen Stimmen zuſammenhaltenden Faden dienenden **Cantus firmus** aus dem Gregorianiſchen Kirchengeſange nahmen; während eine Stimme dieſen **Cantus firmus** (den „Tenor") vortrug, führten die übrigen Stimmen ihren Text zu Motiven aus dem **Cantus firmus** oder auch aus freier Erfindung durch, und umgaben ſo den ſtrengen, ernſten, ſehr gehaltenen, oft in überlange Noten ausgedehnten Kirchengeſang mit lebhafteren, wechſelvolleren Weiſen; erſt im ſechszehnten Jahrhunderte, als überhaupt der Contrapunkt zum Produkte freierer Erfindung ſich geſtaltete und ſo den Weg zu der

---

*) Winterfeld leitet das Wort von dem franzöſiſchen *mot* (Spruch, Bibelſpruch) her; Andere von *mutare* (verändern) wegen der vielgeſtaltigen und veränderlichen Weiſe, in welcher in ſolchem Werke ein Hauptgedanke vorgetragen wird. In Folge letzter Ableitung ſagte man ehedem auch wohl Mutete. Ob nicht erſte Etymologie mehr für ſich hat, ſiehe dahin.

**) Vergl. §. 47 der Vorgeſchichte.

nachmaligen Fuge und dem ſogenannten doppelten Contrapunkte lehrte, erſt alsdann fing man an, die einzelnen Stimmen in der Motette etwas ſelbſtſtändiger, das Ganze mehr als ein untrennbares Ganze, und ſein Einzelnes als einen gleichmäßig integrirenden Theil des Ganzen anzuſehen und zu behandeln. Die Motette wurde wirklich eine Art polyphoniſcher Geſangscompoſition, in welcher Geſtalt ſie ſich nun zu angemerkter höchſt-möglichſter Maſſenhaftigkeit des Organismus, wie deſſen allerkunſtreichſten Durchführung erhob.

Um ihrer ſchönen, ja oft großartigen, wunderbar mächtigen Wirkung willen, wie wegen ihres ſo treuen Anſchluſſes an die Bibel, dieſer erſten unerſchütterlichen Grundfeſte alles Lutherthums, hatte gleich bei ihrem erſten Entſtehen auch die proteſtantiſche Kirche dieſe Kunſtform, die Motette, in ſich aufgenommen, und ſie mehr noch als die römiſche, und ſowohl was Anlage als Ausführung betrifft, auch in ihrer älteren Geſtalt und Bedeutung für ſich bewahrt, vielleicht weil Luther ſelbſt, der eine beſondere Vorliebe für die Motetten und beſonders für die ſeines Freundes Senfl hatte, den Sinn dieſer Kunſtform ſo faßte, und nun man glaubte, auch bei ſeiner Deutung in der von ihm gegründeten Kirche ſtehen bleiben zu müſſen. „Vor Allem iſt das ſeltſam und zu verwundern in ihr — ſagte er einmal beim Preiſe der Muſika*) — daß einer eine ſchlechte Weis oder Tenor, wie es die Muſici heißen, herſinget, neben welcher drei, vier oder fünf andere Stimmen auch geſungen werden, die um ſolche ſchlechte einfältige Weiſe oder Tenor, gleich als mit Jauchzen gerings herumher um ſolchen Tenor ſpielen und ſpringen, und mit mancherlei Art und Klang dieſelbige Weiſe wunderbarlich zieren und ſchmücken und gleich wie einen himmliſchen Tanzreihen führen, freundlich einander begegnen, und ſich gleich herzen und lieblich umfangen, alſo, daß diejenigen, ſo ſolches ein wenig verſtehen und dadurch bewegt werden, ſich faſt heftig verwundern müſſen und meinen, daß nichts Seltſameres in der Welt ſey, denn ein ſolcher Geſang mit vier Stimmen geſchmücket.“ Und von da an iſt denn in der proteſtantiſchen Kirche die Motette, in deren Schöpfung viele deutſche Tonſetzer des ſechszehnten, ſiebenzehnten und ſpäter auch achtzehnten Jahrhunderts ſich hervorthaten, wie ein Michael und Sebaſtian Bach, Homilius, Rolle, Wolf und noch Jüngere, auch immer ſo ziemlich ein und daſſelbe Kunſtwerk geblieben, wie es Luther ſelbſt hier in ſeiner eigenthümlichen, eindringlichen Manier beſchreibt; entweder ein von Singſtimmen figurirter Choral oder ſonſtiger Kirchenge-

---

*) Walchs Ausgabe von Luthers ſämmtlichen Werken XIV. S. 407.

ſang; ein mit einer Fuge begleiteter oder durchgeführter Choral; eine Reihe aneinanderhängender (auch wohl mit freien Sätzen verbundener) nicht aber gegen einander verarbeiteter Fugenſätze, welche von einem Sängerchore ausgeführt werden; oder endlich auch ein überhaupt, und in allen den genannten oder noch anderen Formen, durchcomponirtes Kirchenlied, ſo daß daſſelbe bald als Choral, bald als Fuge, bald auch als Trio und noch anderes erſcheint. Im zweiten Falle, wo die Motette blos als ein von Singſtimmen mit einer Fuge begleiteter oder durchgeführter Choral erſcheint, trägt eine Stimme Strophe für Strophe den Choral vor, meiſt in breiten Noten, während die anderen Stimmen dagegen mit freieren oder aus dem **Cantus firmus** genommenen Motiven figuriren, oder auch ein frei gewähltes oder dem **Cantus firmus** entlehntes Thema durchfugiren, welches letztere auch ſo geſchehen kann, daß dieſe übrigen Stimmen eine Strophe des Chorals nach der andern, einfach oder verziert, als Fugenthema aufnehmen, und ſo dann fugenmäßig durchführen. Dabei machte die proteſtantiſche Kirche auch noch den Unterſchied in der Motette, daß ſie, ungeachtet ſolchen Beharrens bei der älteſten Idee dieſer Kunſtform, ſich weniger doch durch jene Forderung des Kapellſtyls feſſeln ließ, wornach die Motette reine Vocalmuſik bleiben muß und nicht auch Inſtrumente zur Unterſtützung ihrer Wirkung herbeirufen darf. Schon die Motetten-Componiſten unſeres ſiebenzehnten Jahrhunderts in dem proteſtantiſchen Deutſchland bedienten ſich auch der Inſtrumentalbegleitung dabei, und wenn in dergeſtalt untergeordneter Weiſe nur, daß die Singſtimmen ſtets vorherrſchend in dem Vortrage ſich zeigten, doch nicht minder auch zu weſentlicher Unterſtützung des Effekts.

§. 51.

Fortſetzung.

Vor Allem aber — was augenſcheinlich aus dem Bisherigen hervorgeht — war es der Grundſatz, welcher den proteſtantiſchen Kirchen-Componiſten bei der Schöpfung ſeiner Motetten leitete, daß als erſte und weſentlichſte Grundlage derſelben der deutſche Choral zu dienen habe, und wir ſehen daraus, wie derſelbe, eine nothwendig bedingte Schöpfung aus dem Herzen der Reformation *), fortan auch als der eigentliche Mittelpunkt proteſtantiſcher Kirchenmuſik geachtet wurde, aber nach ſeiner Außenſeite hin auch den Kapellſtyl dieſer Kirche wohl und um ſo vorherrſchender erfüllen durfte, als er, ob-

*) Vergl. §§. 90 ff. der Vorgeſchichte.

ſchon im Grunde nur einſtimmig, doch ſeiner ganzen Idee und Weſenheit nach nur für den maſſenhaften uniſoniſchen (in identiſcher Vielſtimmigkeit gehaltenen — könnte man ſagen) Gemeindegeſang berechnet war. Daher das auch hier meiſt noch fortdauernde Feſthalten an den alten Kirchentonarten, und daher die unleugbare Thatſache, daß im ſiebenzehnten Jahrhunderte eben der deutſche Choral ſeine eigentlich klaſſiſche Periode durchlebte, ſo mancher andere triftige Grund ſich hiefür noch vorbringen laſſen dürfte; eine Periode und ein Leben aber, das auch gerade nur in dieſer Vereinigung des ächt Kirchlichen mit dem ächt Volksthümlichen, dieſer durch alles damalige kirchliche Leben und alle wahre Förderung der Kunſt ſo unerläßlich nothwendig, gebieteriſch bedingten Vereinigung, ſeine Exiſtenz finden konnte, und dieſe aufgeben mußte, ſo bald das Eine auch nur in Etwas von dem Andern ſich zu trennen anfing.

In der Vorgeſchichte, am oben citirten Orte, glaube ich dargethan zu haben, daß der evangeliſche Kirchengeſang keine ältere Geſchichte hat denn von den Zeiten der Reformation an, und ſicher verſchließt man ſich von vorne herein die Thüre zum klaren Verſtändniß des Chorals, wenn man ihn, wie dies freilich bis auf den heutigen Tag faſt geſchehen iſt, für ein verjüngtes Erzeugniß des Gregorianiſchen Kirchengeſanges erklärt und angeſehen wiſſen will. Die Gemeinden der erſten Jahrhunderte des Chriſtenthums — und ich wiederhole es hier ausdrücklich — ſangen zwar auch, und die Geſchichte hat Zeugniſſe von der gewaltigen Wirkſamkeit dieſer Geſänge aufbewahrt, wie wir aber geſehen haben, entzogen die Päbſte vom ſiebenten Jahrhunderte an ſchon der Gemeinde den Geſang, und es muß als Vorbote der Reformation ſogar angeſehen werden, daß ſich, namentlich in Deutſchland, ein Paar Jahrhunderte vor derſelben das Bedürfniß und Verlangen der Gemeinden, durch Geſang Theil am Gottesdienſte zu nehmen, wieder rege machten, welchem Bedürfniß der Clerus jedoch nur ungerne und auf ſehr beſchränkte Weiſe nachgab. Nach einer Unterbrechung von ſieben bis acht Jahrhunderten aber kann man dieſen neuen Gemeindegeſang nicht als Fortſetzung des alten betrachten, um ſo weniger, als die Melodien, nach denen die Gemeinden in den erſten Zeiten des Chriſtenthums ſangen, bis auf nur ſehr ſchwache Spuren ganz verloren gegangen waren; und daß auch der Gregorianiſche Geſang eine ſolche Fortleitung nicht enthalten konnte, folgt ſchon aus deſſen dem Weſen des Volksgeſangs ganz und gar widerſprechenden Eigenſchaft. Was fruchteten denn z. B. die Bemühungen, welche der römiſche Stuhl, als er die reißenden Fortſchritte der Reformation und den weſentlichen Antheil des Choralgeſangs daran bemerkte, ein Aehnliches auch für ſeine Intereſſen zu ſchaffen anwandte? — Paleſtrina ſelbſt, dieſer große, kunſtallmächtige Paleſtrina, fühlte

ſein Unvermögen, als man ihn beauftragte, die alten Gregorianiſchen Weiſen wieder herzuſtellen und ein Gleiches denn der deutſche Choral, nur in harmoniſcher Bearbeitung, daraus herzuſtellen; von einem Jahre zum andern ſchob er das Werk auf, und überließ es endlich ſogar ſeinen ſchwächeren Schülern, denen dergleichen aber noch weniger glücken mußte. Freilich konnte es, wie dem Liede, das manche Momente des Chorgeſangs der römiſchen Kirche in ſich aufnahm, nicht anders auch der Melodie deſſelben ergehen, und woher ſich eben auch das häufige Beibehalten der alten Kirchentonweiſen in dem Chorale herſchreibt; beide aber, Lied und Melodie, wurzeln zugleich tief doch auch im geiſtlichen wie im weltlichen Volksgeſange, und erhielten durch dieſen zunächſt ihre ganze innere wie äußere Geſtaltung, obwohl ſich bei der Melodie immerhin der Einfluß des alten Chorgeſangs noch ſtärker zeigte, denn bei dem Liede, da vornehmlich Geiſtliche es Anfangs waren, Luther und ſeine Helfer, welche die Sache ordneten, und aus Liebe für die von Jugend auf gewohnte Weiſe des Geſangs dieſer auch auf die Melodie mehr Einfluß geſtatteten, als es die meiſt auf anderen, neuen Dogmen beruhende Natur der geiſtlichen Dichtkunſt zuließ.

Der evangeliſche Kirchengeſang war, was kein römiſcher je ſeyn konnte, in ſeiner neuen Geſtalt der Natur der Sache nach rein volksmäßig, und gehörte weder (wie in älteren Zeiten) einer bevorzugten Prieſterklaſſe an, noch war er das reflektirte Ergebniß ſubjectiven Empfindens oder eigentlich künſtleriſcher Produktion, theilte vielmehr mit allem Volksgeſange die Unmittelbarkeit, mit der ſich der Volks- und Religionsgeiſt in Ton und Wort ausſpricht. Das dem ganzen chriſtlichen Volke und einer chriſtlichen Gemeinde Gemeinſame iſt das Leben in Chriſto, deſſen Glieder wir Alle ſind. Alles was unſer Herz bewegt, alles Sehnen und alles Hoffen, alle Traurigkeit und alle Freude, alle Zerknirſchung und alle Erhebung, alle Reue und alle Buße und Verſöhnung, und dieſes Alles auf den einzigen Mittelpunkt des Heils, auf Chriſtum, gerichtet, durch ſein Wort in uns erweckt und durch ſein Leben und Sterben in uns verklärt, iſt der geiſtige Inhalt dieſes Volksgeſangs, der auch nur in dem, was Allen gemeinſam entſprechend iſt, ſeinen Ausdruck ſucht und findet. Und dieſes Allen Angehörige, Allen Gemeinſame, dieſes auf ſolche Weiſe Verklärte, aus dem gemeinſamen Glaubensgrund entſproſſene Volksgemäße — das iſt der Punkt, auf welchem der Choral ſeine unvergleichliche Herrlichkeit, ſein Klaſſenthum feierte; der Punkt, auf welchem und von welchem an Deutſchland nachgehends im Fache der Kirchenmuſik ſo mächtig emporragte über alle übrigen Völker Europas; und der Punkt, auf welchem dieſelbe ſo

weſentlich ſich zurückwandte von allem früheren und gleichzeitigen römiſchen Kirchengeſange; doch endlich auch der Punkt, um welchen der ganze Faden ſeiner kurzen und doch ſo großen Geſchichte ſich windet.

So bald nämlich die Einheit des Volksbewußtſeyns, der Sinn des Einzelnen, durch die Gemeinde Chriſto anzugehören, getrübt war, mußte ſich auch die Kraft und Energie des Volksthümlichen, und damit im natürlichen Gefolge auch der Glanz des Chorales ſelbſt wieder verlieren. Kaum hundert Jahre war es der evangeliſchen Kirche vergönnt, dieſen Frieden, den ſelbſt die Zerwürfniſſe und heftigen Streitigkeiten der Geiſtlichen und Gelehrten unter ſich nicht trüben konnten, in ſich zu bewahren und zu genießen, da vernichteten die furchtbaren äußeren, allem geiſtigen Leben Verderben bringenden Kämpfe des dreißigjährigen Krieges die ſchönen herrlichen Blüthen des in Chriſto ſeligen Gemeindelebens, und konnten es nur einzelnen Individuen, denen freilich aber auch mit um ſo ſtärkerer intenſiver Kraft geſtatten, von ihrem ſubjectiven Standpunkte aus die Empfindungen in Worten der tiefſten Innigkeit auszuſprechen; und als es wieder Friede in der äußeren Welt wurde, da konnten ſich die Getrennten im Geiſte nicht mehr mit dem früheren Sinne in einander fügen: der Geiſt der Menſchheit hatte inzwiſchen Rieſenſchritte gemacht, die Welt war eine andere geworden, der Glaube nehmlich war nicht mehr der einzige und ausſchließende Ausdruck alles geiſtigen Volkslebens wie früher; die Lehrer ſtarrer Orthodoxie traten auf der einen, und die im Pietismus vereinigten Gläubigen in unverwirrbarem Gegenſatze auf der andern Seite auf und ſuchten den Ausdruck ihres Erkenntniſſes, ihrer Empfindung in Allem, nur nicht in dem Volksmäßigen, in dem geſunden, kräftigen Unmittelbaren, und wie ſich kirchliche Poeſie zu ſchroffen Gegenſätzen herausgebildet hatte, ſo trat auch der muſikaliſche Theil des Kirchengeſanges, eben weil er nicht im Volksgeiſte mehr wurzelte, in einen analogen Gegenſatz der verſtändigen ſeichten Verflachung und der Tändelei ſpielenden Geſanges; ein verſtändiger, nüchterner Ernſt wurde herrſchend, ſchaffte die letzt erwähnte Seite des Gegenſatzes weg, und es blieb nur noch die geiſtloſe, matte verflachte Form; die Poeſie wurde kaltes gemüthloſes Demonſtriren und Moraliſiren oder ſelbſtbewußtes Vortragen erlogener Empfindung, und ſo auch die Muſik ein eitles Prangen mit überraſchenden Effekten oder zärtlicher Empfindelei, im Chorale insbeſondere aber ein unerquickliches Singen nach den gewohnten hergebrachten Formen ohne innere Friſche und Begeiſterung.

So lebte und verlebte denn derſelbe auch im ſiebenzehnten Jahrhunderte die ſchönſte und reichſte Zeit ſeiner höchſten Blüthe, und hätten wir

es blos mit einer Geſchichte ſeiner zu thun, ſo könnten wir füglich dieſen Theil der proteſtantiſchen Kirchenmuſik auch da bereits abſchließen, wo er kaum ein Jahrhundert vorher ſo viel verheißend und welterfüllend ſeinen Anfang genommen.

§. 52.

Fortſetzung.

b. Der concertirende Styl.

Zu dem concertirenden Style der Kirchenmuſik, welcher demnach von dem Kapellſtyle ſich ſowohl dadurch unterſchied, daß er außer der Monodie auch in ſeinen Chorſätzen auf weniger Maſſenhaftigkeit und reiche Stimmenzahl Anſpruch machte, als dadurch, daß er eben deshalb auch weit figurenreicher, beſonders in den melodiſchen Stellen, ſich geſtalten konnte, und keineswegs die Inſtrumentalmuſik von ſich ausſchloß, vielmehr zur Unterſtützung und Ausfüllung des theils ganz monodiſchen, theils doch weniger ſtimmigen Geſanges dieſelbe als weſentliche Bedingung in ſich aufnahm, — zu dieſem Style gehörten in formeller Beziehung vornehmlich die ſogenannten Kirchen-Concerte und die geiſtliche Cantate. Beide Formen habe ich der Hauptſache und ihren vorzüglichſten Beſtandtheilen nach ſchon früher beſchrieben *). In den erſteren, den Kirchen-Concerten, welche von Viadana, Ende des ſechszehnten Jahrhunderts, erfunden und Anfangs gegenwärtiger Periode einzuführen und beſonders zu verbreiten geſtrebt, auch das Glück gehabt hatte, glänzte um Mitte derſelben und noch weiter hinaus vornehmlich der mehr erwähnte und auf ſo vielen und verſchiedenen Seiten einflußreiche Cariſſimi. Seine Kirchen-Concerte waren faſt das ganze ſiebenzehnte Jahrhundert hindurch, mindeſtens bis auf Aleſſandro Scarlatti's energiſches Eingreifen in die Verhältniſſe alles öffentlichen Kunſtlebens, die Muſter für jede fernere derartige Arbeit, wurden als die wahrhaftigen Meiſterſtücke ihrer Gattung geſchätzt, und von Sammlern ſowohl, ſelbſt in der Folgezeit noch, eifrigſt geſucht als von den Preſſen bereitwilligſt und in den zahlreichſten Auflagen ſo weit, als nur immer die Liebe zu dieſer Kunſtform ſich kund gab, verbreitet, und das war ziemlich überall, beſonders indeſſen in Italien, weniger in Deutſchland, wo dagegen mehr die Cantate ſich eine geliebte und dauernde Heimath aufgeſchlagen. Dieſe Cantate unterſchied ſich natürlich von der weltlichen

*) Vergl. §§. 33 ff. des dritten Kapitels.

oder Kammer-Cantate *), mit der ſie im Uebrigen alle Eigenthümlichkeiten in Idee, Anlage, wie Ausführung theilte, durch ein durchaus kirchliches Gepräge, das ſich nun aber nicht allein durch den ſtreng geiſtlichen Text, ſondern auch durch eine größere, würdevollere Einfachheit in der ganzen harmoniſchen wie melodiſchen Haltung, und ein ſtrengeres Feſthalten an dem einmal Geſetzlichen und Reinen in dem Contrapunkte ausdrückte, wie überhaupt, ungeachtet aller und immer engerer Verſchmelzung der weltlichen und geiſtlichen Muſik in Beziehung auf ihren ſyſtematiſchen und formellen Inhalt, und ungeachtet alles Einfluſſes, welchen die mancherleien Neuerungen der erſteren auch auf die letztere, und hier Vieles glänzender, prunkvoller, kurz ſinnlicher geſtaltend, ausübte, der Kirchenſtyl im ganzen ſiebenzehnten Jahrhunderte immer noch von der profanen Muſik merklich genug geſchieden blieb und fortan ſeine Würde und Heiligkeit mit Ehrfurcht einflößender Standhaftigkeit behauptete.

Weniger als die Motetten, die Meſſen und die Pſalmen gab die geiſtliche Cantate zu dem künſtlichen Contrapunkte in der Fuge 2c. 2c. Gelegenheit, der unter den italieniſchen Kirchencomponiſten, beſonders von jenen der Venetianiſchen Schule, immer ſehr geliebt wurde, und unter den Deutſchen, vornehmlich bei den Organiſten und ſpeciell bei jenen in den Sächſiſchen Landen, welche eben deshalb manche kühne und flüchtig ſchauende Hiſtoriker auch eine ganz eigene, ſogenannte Sächſiſche Schule bilden laſſen, blühete, — zu dieſer Gattung von Contrapunkt gab die geiſtliche Cantate zwar weniger denn die Motette und Meſſe Gelegenheit, indeſſen ſchloß ſie dieſelbe doch auch nicht ganz von ſich aus, und was ihr in der Beziehung vielleicht abgehen ſollte, das erſetzte ſie andern Theils durch einen kunſtreichen, ausgebildeten einſtimmigen, ſowohl recitativiſchen als arioſen Geſang, der ſowohl die Kräfte des Einzelnen ſtärkte, als er mehr denn irgend eine Maſſewirkung in der Fuge 2c. 2c. auch die zarteren Saiten unſeres Seelenlebens berührte, und ſo, in ſeiner Verbindung mit dem contrapunktiſch künſtlicher behandelten Chorgeſange, vorzüglich auf die Geſammtheit des geiſtigen Ichs hinwirkte, während der Contrapunkt für ſich, wie wir ihn in den gewaltigen Fugen und anderen Combinationen der Motette 2c. 2c. treffen, immer und vornehmlich nur auf eine Seite, entweder auf das, was wir Geiſt insbeſondere in der Kunſt zu nennen pflegen, auf das Denkvermögen des Kunſtkenners, oder auf die phyſiſche Auffaſſung gerichtet

---

*) S. §. 43 des vorigen Kapitels.

ſeyn konnte. Es war mehr eine intenſive Kraft, eine Kraft im Geiſte, welche in der Cantate lebte, und durch dieſe auf ihren Urquell, auf Kopf und Herz zugleich auch wieder wirkte, während der künſtlichere Contrapunkt die Mittel der Bewegung mehr nur in der extenſiven Natur finden konnte oder wollte, von jener dabei ſich etwa nur ſo viel zueigend, als an dieſer Natur von ſelbſt ſchon haftet. Daher der frühzeitig größere Beifall der Cantate in Deutſchland und in dem Proteſtantismus überhaupt, wo das Gemüth von jeher ſich bis zum gleichen Antheil an den Lebensäußerungen vorgedrungen, denn in Italien und Frankreich, wo ein lebhafteres phyſiſches und ſinnliches Verlangen jede lautere Stimme gemüthlicher Rechte mehr oder weniger erſtickte; und daher denn auch der Ausweg, den vor jeder anderen kirchlichen Muſik, ohne irgend welche Modificirung oder Accommodation ihrer Geſtalt, die geiſtliche Cantate ſelbſt dort mit der Zeit aus der Kirche in die Geſellſchaft und den Concertſaal finden ſollte: ein Ausweg, den wir uns hier kaum noch zu erklären wüßten, wenn nicht jenes trautere Verhältniß zwiſchen Muſik und Geiſt und Seele in der Cantate, denn in der Motette oder welcher anderen contrapunktiſch reicheren Form, den Commentar dazu lieferte.

§. 53.

Aufnahme der Bogeninſtrumente in die Kirche.

Doch mag dazu auch der Umſtand beigetragen haben, daß mit der Cantate, wie mit jeder anderen Form concertirenden Kirchenſtyls, auch Inſtrumentalbegleitung verbunden war, und ſo ihre Aufführung ſowohl ohne Maſſen als ohne Orgel, zu welchen beiden nur die Kirche Kräfte und Mittel bot, möglich wurde, wenn anderer Seits nicht eben dieſe Verbindung der Inſtrumente und Geſangsſtimmen in ihr noch mehr die Anſicht begründen hilft, welche ich kurz vorhin, am Schluſſe des vorigen Paragraphen, darüber auszuſprechen Gelegenheit hatte. Durch dieſe Verbindung nämlich ward auch in der Kirchenmuſik zuerſt alle Möglichkeit erſchöpft, den Ton als einen unmittelbaren wie mittelbaren Ausdruck des Innern zur äußeren ſinnlichen Erſcheinung kommen zu laſſen, und um ſo mehr, als man jetzt auch anfing, nicht etwa blos die Orgel oder einige unterſtützende Blasinſtrumente, ſondern auch die Bogeninſtrumente bei der Kirchenmuſik anzuwenden. Bisher war dieſe Möglichkeit nur in der Oper und theilweiſe in der Kammermuſik erreicht worden; in der Kirche hatte man ſich hinſichtlich der nothwendig gewordenen Begleitung des Geſanges immer noch mit der Orgel oder einigen Blasinſtrumenten, als Cornetten, Poſaunen ꝛc. beholfen; von der ungleich vortrefflicheren Wirkung der Bogeninſtrumente mußte man ſich aber bald überzeugen, und indem man nun

auch dem kirchlichen Orcheſter ſolche noch zufügte, ſtrömte denn auch dort dem entzückten Ohre der Ton entgegen auf allen Wegen, welche Wiſſenſchaft und Leben, Theorie und Erfahrung bis dahin zur Erzeugung wirklicher muſikaliſcher Klänge geöffnet hatten; ſowohl als ein unmittelbarer Hauch der menſchlichen Bruſt, denn als ein beſeelter Athem durch das vibrirende Rohr, oder als ein Erzeugniß der freiſchwingenden Saite. Die Cantate aber war die vornehmſte Form, welche eine ſolche Erweiterung auch des kirchlichen Orcheſters zuließ, denn die ſogenannten geiſtlichen Concerte litten an einer zu geringen Ausführung, waren an Umfang wie an elementariſchen Kräften zu arm, als daß ſie hätten eine kräftigere Inſtrumental-Begleitung anſprechen oder nur ſonderlich dulden können. In der Regel nur aus zwei, drei, allerhöchſtens vier Stimmen beſtehend, ja oft blos für eine Stimme geſetzt, mußte die Orgel ſchon ſich bedeutend mäßigen in ihrem Accompagnement, um den Geſang nicht zu übertönen und ſo weniger effektvoll und bemerkbar zu machen unter ihrer Herrſchaft, und wie nun, wenn auch die übrigen Inſtrumente noch verſtärkt worden wären? — In der Cantate dagegen entfaltete ſich in den Chören doch wenigſtens ein größerer Stimmenreichthum, und durfte daher das begleitende Orcheſter auch freier loslaſſen ſeine Kräfte und Mittel. Doch hatten mit der geiſtlichen Cantate die Bogeninſtrumente überhaupt einmal Platz gefunden in der Kirche, und hatte man durch jene auch die Ueberzeugung von ihrem innigeren Anſchmiegen an die menſchliche Singſtimme, von ihrem eigenen wunderbar ſchmelzenden Geſange, welche dem erſten beſten aufmerkſamen Beobachter ſich aufdringen mußte, gewonnen, ſo konnte es auch nicht fehlen, daß man ſie bei den Kirchen-Concerten lieber denn jedes andere Organ zur Begleitung anwandte, und wir treffen daher im ſiebenzehnten Jahrhunderte ſchon einzelne Verſuche in der Anwendung der Bogeninſtrumente, bei den Recitativen ſogar, ſtatt der Orgel, nach einem **Basso continuo**, und dergeſtalt zwar, daß dieſelben nicht blos den auszuhaltenden Accord, über welchem der recitirende Geſang geſchieht, ſondern auch die kleinen Zwiſchenſätze und Ritornelle, dieſe jedoch ſtets unter Hinzutreten noch weiterer Inſtrumente, vortragen. Bei den Chören pflegten die Bogeninſtrumente in der Regel, wie es auch ſpäterhin noch lange in der Kirchenmuſik gewiſſermaßen Sitte blieb, nur uniſoniſch mit den einzelnen Geſangſtimmen fortzugehen.

Wer unter den Tonſetzern jener Zeit der Erſte war, welcher auch von den Bogeninſtrumenten in der Kirche Gebrauch zu machen wagte, kann nicht mit Beſtimmtheit angegeben werden. Gewöhnlich wird auch in dieſer Hinſicht Cariſſimi's Name genannt, und als ein ſo großer und glücklicher Verbeſſerer der Kirchenconcerte wie der geiſtlichen Cantate, als ein

ſo geiſtreicher Denker und eifriger Forſcher nach immer Neuem und Vortheilhafterem auf ſeinem Gebiete, mag es zwar ſeyn, daß wir auch hier ihn wieder mit Dank und Bewunderung zu verehren haben, da Orazio Benevoli, vornehmlich groß und hauptſächlich thätig im Capellſtyle, ſchwerlich zu einem Gedanken der Art aufgeregt und geführt werden konnte, und bei Alleſſandro Scarlatti bereits wir die Bogeninſtrumente in einer ſolch' vollendeten, eigenthümlichen Art und Weiſe angewendet finden, daß, des hohen Genius dieſes Künſtlers ungeachtet, ſich nicht anders als ſchon eine ziemlich bedeutende Uebung darin vorausſetzen läßt. Wie geſagt aber, finden wir in den Annalen der Geſchichte nichts Beſtimmtes mehr darüber aufgezeichnet, und den Vorrath von praktiſchen Werken aus jener Zeit entſcheiden zu laſſen, iſt ganz unmöglich. Auch waren hinſichtlich ihres Baues und ihrer ganzen Conſtruktion die Inſtrumente längſt zu weit voran gediehen, als daß nicht vor Scarlatti bereits ein unternehmendes Talent auf ihre allgemeine Verwendung gekommen wäre, und dieſe Bemerkung führt nun auf kürzeſtem Wege wohl zu einer ſpecielleren Betrachtung der Inſtrumentalmuſik und Inſtrumente des ſiebenzehnten Jahrhunderts ſelbſt.

Sechſtes Kapitel.

Die Inſtrumentalmuſik des ſiebenzehnten Jahrhunderts und ihre Organe.

§. 51.

Allgemeine Charakteriſtik des Orcheſters.

Im erſten Kapitel gegenwärtiger Periode, §. 15, habe ich mit ziemlicher Genauigkeit den quantitativen Geſammtinhalt des Orcheſters angegeben, mit welchem dieſes von der Vorzeit auf das ſiebenzehnte Jahrhundert, als den erſten Anfangspunkt unſerer modernen Muſikgeſchichte übertragen wurde. Es geht daraus hervor, daß man ſchon damals alle Hauptcathegorien von Inſtrumenten, in welche wir dieſe heute noch zu theilen pflegen, in daſſelbe aufgenommen hatte. Das Orcheſter beſtand, wie heute in der Hauptſache noch, bereits aus Saiten-, Blas- und Schlaginſtrumenten. Doch ſieht man daraus auch, daß noch keineswegs den Inſtrumenten überhaupt ein gleichmäßiges Intereſſe zugewandt oder abgewonnen werden konnte, und namentlich, ganz im Gegenſatze zu

einer ſpäteren und zumal heutigen Zeit, die Blasinſtrumente fortan noch einen, die Entwickelung des geſammten Organismus in Hinſicht auf ſeine ineinander greifende Wirkung jedenfalls ſtörenden oder aufhaltenden Vorzug bewahrten. Bewundernswerth iſt, wie eben hierin die Geſchichte unſerer heutigen oder chriſtlichen, europäiſch-abendländiſchen Muſik einen treuen Abdruck liefern ſollte von der Geſchichte ihrer in ſich ſelbſt verſtorbenen Vorläuferin, ſo unbedingt ſie eben in dieſem Punkte auch ſich als deren verpflichtetſte Schuldnerin anerkennen muß.

Gleich unſerer heutigen Muſik in ihren erſten Anfängen war auch bei den Griechen und Römern in früheren und den älteſten Zeiten, nach dem Einbegriffe von Muſik und Poeſie, die Inſtrumentalmuſik unzertrennlich mit der Vocalmuſik verbunden, und alle Muſik, ſo mancherlei künſtliche Organe man mit der Zeit auch dafür fand, beſtand urſprünglich und viele Jahrhunderte hindurch eigentlich doch in nichts Anderem als in Geſang mit Inſtrumentalbegleitung. Erſt 430 Jahre vor Chriſtus ohngefähr fing ein gewiſſer Sacadas aus Argos an, auf der Flöte auch ohne Geſang zu blaſen, und damit gewiſſermaßen das erſte Zeichen zu geben zu einer Trennung der Inſtrumentalmuſik von der des Geſanges. Natürlich aber war in dieſen erſten Anfängen einer Selbſtſtändigkeit der Inſtrumentalmuſik dieſe weiter Nichts als eine Nachahmung des menſchlichen Geſanges, und blicken wir auf die bis dahin gemachten Mittheilungen aus unſerer Geſchichte zurück, ſo finden wir dieſelbe eben ſo natürliche wie merkwürdige Erſcheinung auch bei unſerer chriſtlichen Muſikkunſt, als dieſelbe anfing, in zwei beſtimmt in ſich abgeſchloſſene Hauptgattungen ſich zu theilen. Zwar läßt ſich in Bezug auf jene ältere Muſik kein verläſſiger hiſtoriſcher Nachweis mehr für dieſe Annahme auffinden, doch beruht ſie auf einem nicht minder triftigen und überzeugenden philoſophiſchen Grunde, da wir nämlich annehmen dürfen, daß die menſchliche Stimme, der Geſang der Vögel ꝛc. ꝛc., die Menſchen zuerſt auf die Erfindung von Inſtrumenten hinleitete, und ſo auch wohl behauptet werden darf, daß man, als man anfing, dieſe Inſtrumente für ſich allein zu muſikaliſcher Produktion zu gebrauchen, damit vorerſt auch nur die menſchlichen Singweiſen nachzuahmen ſuchte, und daß, weil unter den einmal vorhandenen Inſtrumenten der Ton der Flöte die meiſte Aehnlichkeit mit der menſchlichen Stimme hatte, auch dieſes Inſtrument es wohl war, welches zuerſt zu einer gewiſſermaßen ſelbſtſtändigen Inſtrumentalmuſik gebraucht wurde, ſo daß in beiden durch Chriſti Erſcheinen für ſich abgegränzten Muſikgeſchichten denn die Inſtrumentalmuſik für Blasinſtrumente unſtreitig jedesmal die ältere geweſen iſt. Auch bei den alten Völkern wurden Saiteninſtrumente erſt weit ſpäter ſelbſt-

ſtändig gebraucht. So weit heute noch auf die Ereigniſſe der Vorzeit zurückgewieſen werden kann, war ein gewiſſer Agelaus aus Tega der Erſte, der auch eines Saiteninſtruments als Soloinſtruments ſich bediente, nämlich der Zitter. Dieſer Agelaus lebte aber erſt um 400 Jahre vor Chriſtus. Warum demungeachtet die Blasinſtrumente gleichwohl ſpäter von den Saiteninſtrumenten in dem Orcheſter zurückgedrängt wurden, und wovon auch in gegenwärtiger Periode wir untäuſchende Spuren ſchon bemerken, wenn auch nachgehends erſt dieſer Sieg ſeine ganze Vollendung erhalten ſollte, möchte faſt unbegreiflich ſcheinen, wenn nicht auch hiefür ſich ein vollkommen natürlicher Grund auffinden ließe. Die Inſtrumentalmuſik der Griechen, als die älteſte, beſchränkte ſich im Ganzen auf nur ſehr wenige mittheilungsfähige Organe, unter denen die Flöte, die Cither und Poſaune die vornehmſten waren; auch das Orcheſter der erſten Chriſten, welche jene Inſtrumente der Griechen zu ſich herüber genommen hatten, und ſelbſt das Orcheſter des ſechszehnten Jahrhunderts war, im Grunde genommen, doch noch ſehr arm; man hatte aus ſämmtlichen drei Hauptgattungen von Inſtrumenten zwar ſchon einige, allein es mangelte denſelben ſelbſt ſowohl noch jede produktionsfähigere Ausbildung, als ihrer orcheſtriſchen Zuſammenſetzung jede Art eigentlichen und ſowohl intenſiven als extenſiven Zuſammenhangs; der Maſſe ungeachtet ſtand jede Gattung, ja jedes Inſtrument doch noch zu vereinzelt da, war keine Verſchmelzung der verſchiedenen Wirkungen und Charakteren vorhanden; und es läßt ſich denken, daß man daher diejenigen Inſtrumente auch am meiſten in ihrer Selbſtſtändigkeit gebrauchte, auf welchen einmal eine Melodie, oder gar eine Melodie und Harmonie zugleich ſich ſpielen ließ. In letzter Beziehung waren dies im ſechszehnten Jahrhunderte die Orgel, das Clavier und der Flügel; in erſter die Flöte und der Cornett (Zinke). So bald aber die Geige auch erfunden und mehr ausgebildet war, was bereits in der zweiten Hälfte des ſechszehnten Jahrhunderts ſtatt hatte, mußte natürlich auch ſie, wegen ihrer ungleich melodiöſeren Vollkommenheit, das beſonders vorherrſchende Inſtrument werden, um ſo mehr und eher, als ihr Spiel bei Weitem nicht ſo ermüdend war als das der Flöte oder überhaupt eines Blasinſtruments, und ihr Ton, ungeachtet ſeiner intenſiv größeren Abweichung von der menſchlichen Stimme, doch extenſiv innigeren Annäherung an dieſelbe, unſtreitig auch weit mehr Befriedigung gewährte als jener der Flöte: eine Befriedigung, welche nicht allein bis auf den heutigen Tag dieſem Inſtrumente den Vorrang vor allen anderen in unſerem Orcheſter angewieſen hat, ondern einige Zeit hindurch, als ſich die verſchiedenen Arten der Bogeninſtrumente auch conſtruirt hatten,

was bald geſchah, ſogar alle Blasmuſik einmal mehr oder weniger aus dem Orcheſter verdrängte.

Mit dieſem Hervortreten der Geigen- und überhaupt Saiteninſtrumente vor den Blasinſtrumenten in dem Orcheſter jedoch, das im ſiebenzehnten Jahrhunderte zuerſt ſtatt hatte, und das wegen des durchgreifenden Elements in denſelben eine ungleich größere Vereinzelung der Kräfte denn vordem fühlbar machen mußte, konnte nicht anders als nunmehr auch noch manche andere Bedürfniſſe in ſich verbinden, in deren Befriedigung der Grund zu manchen weſentlichen Verbeſſerungen, Erweiterungen und Vermehrungen des geſammten muſikaliſchen Organismus lag, die zum großen Theile dann ſchon im Laufe der gegenwärtigen Periode vorgenommen wurden.

§. 55.

Vervollkommnung und Vermehrung der Inſtrumente.

Wie geſagt alſo ſchloß bereits zu Anfange des gegenwärtigen ſiebenzehnten Jahrhunderts das Orcheſter alle drei Hauptarten von Inſtrumenten in ſich: Saiten-, Blas- und Schlaginſtrumente; auch theilten die erſteren ſchon ſich wieder ein in zwei beſondere Nebengattungen, in kruſtiſche und Bogen-Saiteninſtrumente. Zu den kruſtiſchen Saiteninſtrumenten gehörten unter anderen das Clavier, der Flügel, die Zither, Cimbal (Hackbrett) u. ſ. w. Zu den Blasinſtrumenten ward auch die Orgel gerechnet u. ſ. w. Man kann nicht ſagen, daß ſofort im Anfange der Periode viel für Verbeſſerung und überhaupt Vervollkommnung des inſtrumentalen Theils unſerer Kunſt geſchehen wäre, und es konnte auch ein beſonderes Streben darnach wohl nicht eher wach werden, als das Bedürfniß ſich lauter ausſprach, und dieſes Bedürfniß drängte ſich erſt auf, ſofern die Inſtrumentalmuſik ſich mehr und mehr von der Vocalmuſik zu trennen und einen immer ſelbſtſtändigeren Charakter anzunehmen angefangen hatte. Nun erſt überflügelte die Fantaſie bei Weitem auch die Kräfte und Mittel, der Wille die That und die Fähigkeit zu ſolcher, und um nun nur auch einigermaßen mit letzterer nachzukommen dem erſteren, führte ein ganz natürlicher Trieb des Menſchen von Erfindung zu Erfindung, von Neuerung zu Neuerung, und blicken wir hinein in das Buch der Geſchichte der Inſtrumente, ſo iſt wahrlich zu bewundern, wie kaum nach den erſten Augenblicken ihrer künſtleriſchen Emancipation dieſelben ſich auch ſchon beeilten, Geſtalten, Formen, Conſtruktionen anzunehmen, in denen zum großen Theile ſie heute noch, alſo nach mehr denn zwei vollen Jahrhunderten, uns zur Hervorbringung des oft wunderbarſten, prachtvollſten

Tonſpiels dienen, ohne auch nur einmal an eine etwaige Erſchöpfung ihrer Produktions-Fähigkeit, an ein Nichtausreichen ihrer Kräfte, zu erinnern. Wenden zur beſſeren Ueberſicht wir unſere Betrachtung jeder einzelnen Klaſſe von Inſtrumenten in dieſer Beziehung insbeſondere zu.

§. 56.

Fortſetzung.

a. Die Orgeln.

Am meiſten und ſchnellſten ausgebildet hatten ſich bis zu Anfang des ſiebenzehnten Jahrhunderts die Orgelinſtrumente, und namentlich jener toniſche Coloß, der Rieſe alles organiſchen Lebens in der Muſik, die Kirchenorgel*). An unten citirter Stelle habe ich andeutend und in Ueberſicht dargethan, zu welcher Ausdehnung und Vollkommenheit dieſelbe bereits im ſechszehnten Jahrhunderte gelangt war; viel und vielleicht am meiſten hatte ſie beſonders dadurch gewonnen, daß in den Springladen, und zwar zuerſt in den Niederlanden, das Mittel zur Scheidung mehrerer Stimmen vorgefunden wurde, und daraus in kurzer Zeit dann die Schleiflade hervorging. Dieſe Scheidung der Stimmen hatte ſodann die Erfindung manches einzelnen Flöten- und Zungenregiſters im Gefolge; es entſtanden koniſche und gedeckte Pfeifen von den verſchiedenſten Menſuren und Formen, und eine kunſtgemäße Intonation. Die Pfeifen, welche man vordem aus Erz oder Blei gegoſſen hatte, verfertigte man aus geſchlagenen und gewalzten Silber- und Zinnplatten, Orgelmetall, Blech, Papier, Thon und verſchiedenen Holzarten, erkannte jedoch bald auch, daß Zinn, Orgelmetall und Holz das zweckmäßigſte Material zur Anfertigung der Pfeifen abgab, und behielt dieſe Stoffe daher vorzugsweiſe auch dazu bei. Die Stimmung erhielt dadurch eine weſentliche Verbeſſerung, daß man den Chorton, als die paſſendſte Höhe zur Begleitung des Geſanges, als allgemeine Norm dafür feſtſetzte. Die Claviatur erweiterte ſich ſowohl nach oben als nach unten, wogegen die Zahl der Bälge ſich eben deshalb vermindern konnte, weil dieſelben in einer ungleich größeren Dimenſion verfertigt wurden. Von den großen Orgeln, welche ich am angeführten Orte namhaft machte, hatte die zu Bernau vier Bälge von je zwölf Fuß Länge und ſechs Schuh Breite. Die letzte merkenswerthe große Orgel, welche im ſechszehnten Jahrhunderte erbaut wurde, war die zu Roſtock aus dem Jahre 1590. In dieſer Zeit hatte auch Eſaias Compenius die Doppflöte erfunden, und man ſchon Groß- und Kleingedackt, Quinta-

---

*) Vergl. hier §. 15 des erſten Kapitels.

tön, Hohlflöte, Gemshorn, Terzen und Quinten, Naſat, Regal, Geigenregal, Krummhorn, Trompete, Poſaune und welche dergleichen Füll- und Nebenſtimmen mehr noch unterſchieden.

Seine ganze Vollendung ſollte der Orgelbau aber im ſiebenzehnten Jahrhunderte erhalten. Eine nicht unweſentliche Verbeſſerung, welche man gleich Anfangs deſſelben damit vornahm, war die Abſchaffung der bis dahin üblichen lateiniſchen Namen der verſchiedenen Stimmen. Sachſen, der Hauptſitz großer Orgelkunſt damals, war damit allen andern Ländern vorangegangen. Fortan finden wir in Deutſchland lauter deutſche, in Holland lauter holländiſche Namen an den Regiſtern. Nur Italien und Frankreich behielt noch einige Zeit die lateiniſchen Namen bei, und ſicher nur aus dem Grunde, weil mit ihrer Sprache dieſelben noch die meiſte Verwandtſchaft theilten. Wegen der Vermehrung der Stimmen fing man jetzt auch an, dieſelben durch Fußmaaße, nach Pfeifenlänge und Tonhöhe, von einander zu unterſcheiden, und Deutſchland ſollte ebenfalls darin den erſten Schritt thun, wie denn überhaupt dieſes Land von jetzt an alle übrigen Länder vornehmlich in der Orgelkunſt überflügelte. Die Faltenbälge, welche bisher im Gebrauch waren, gaben eines Theils nicht Wind genug, und ſchickten andern Theils denſelben nicht in gehörig gleichmäßig kräftiger Strömung in den eigentlichen Inſtrumentenkörper: der Orgelbauer Henning in Hildesheim, einer der größten Orgelbaumeiſter ſeiner Zeit, erfand daher die Spanbälge, welche er zu 8, 10 und 12 Fuß Länge und in verhältnißmäßiger Breite verfertigte, und von denen er zuerſt in den Orgeln zu St. Blaſius in Braunſchweig und zu St. Gotthard in Hildesheim Gebrauch machte. Um aber die nöthige Kraft des Windes, wie ſeine Gleichmäßigkeit in der Strömung auch genau beſtimmen und ermitteln zu können, erfand ferner jetzt der Orgelbauer Chriſtian Förner zu Wettin an der Saale die Windwage, wie dieſer Mann denn auch auf theoretiſche Weiſe den Orgelbau in jeder Hinſicht möglichſt zu fördern ſtrebte *). Und der mit Recht heute noch im dankbarſten Andenken lebende Organiſt Andreas Werkmeiſter in Halberſtadt, der über ſo manche Gegenſtände ſeiner Kunſt auch als Schriftſteller ſich hervorthat, ſetzte dazu die gleichſchwebende Temperatur als nothwendige Bedingung für gute Orgelſtimmung feſt. Von nun an konnte nicht allein der Wind genau abgewogen werden, was Veranlaſſung zur Erfindung der Strebfedern und anderer Hülfsgewichte auf den Bälgen wieder gab, ſondern auch jener unangenehme

*) Es ſind noch zwei Abhandlungen von demſelben bekannt: „Unterricht ein Monochord zu theilen" und „Vollkommener Bericht, wie eine Orgel aus wahrem Grunde der Natur ꝛc. gemacht werden ſoll". F. ſtarb 1678.

und oft ſtörende ſogenannte Orgelwolf *) hörte auf, und die Stimmung der Orgel paßte — was vorher nicht der Fall war — ziemlich zu jeder Harmonie und jeder Gattung von harmoniſcher Combination.

Auch ſchaffte man nach und nach die kurzen Octaven ab, und nur in einigen Gegenden blos, vornehmlich in Oeſterreich und Böhmen, ſollten dieſelben noch länger, ja ſelbſt bis heute noch beibehalten werden. Die Zungenſtimmen, deren Schnarren nicht ſelten einen unangenehmen und ſtörenden Eindruck hervorbrachte, wurde veredelt, namentlich die **Vox humana** und die Trompete, welche das alte „Kälberregal“, die „Bärpfeife“ und noch manche andere unvollkommene Stimme dieſer Art daher auch bald verdrängte. Der Orgelbauer Ratz in Mühlhauſen erfand die liebliche **Vox angelica** (Engelſtimme), und ihm folgten dann bald mehrere zarte Stimmen, als: **Fugara, Piffaro, Salicional** und **Viola da Gamba**. Orgeln in möglichſter Größe wurden erbaut; die Bälge lagen von jetzt an auch nicht mehr frei, dicht hinter oder neben den Orgeln, ſondern erhielten eigene Behältniſſe (Balgkammern), die im Falle eines Mangels an Raum nicht ſelten bis zur Kirche hinaus verlegt wurden. Ueberhaupt gab man den Orgeln, namentlich in der zweiten Hälfte des ſiebenzehnten Jahrhunderts, bereits die größtmöglichſte Ausdehnung in der Anlage, ſo wie man auch auf ihr Aeußeres, ihr der Anſchauung frei geſtelltes Gehäuſe, vielen Fleiß, Geſchmack und Aufwand bis zum Luxus verwandte. Die prachtvollſten Proſpektfronten, wie wir ſie jetzt kaum anwenden mögen, entſtanden; ächt vergoldetes Schnitzwerk zierte die Pfeifenreihen und künſtlichſt gearbeitete Figuren prangten an den Säulen ihrer Felder, die ebenfalls jetzt erſt, und mit den ſogenannten Thürmen zwar, erſonnen, geordnet und angewendet wurden. Daß man dabei nicht ſelten auch bis zu ſtörenden Spielereien ausartete, war bei der Verſchiedenheit des Geſchmacks in ſolchen Dingen kaum zu vermeiden, ſo wenig als es manchem Orgelbauer auch wohl Freude machen konnten, ſolche Spielereien ſelbſt bis auf die Stimmen auszudehnen; die Stimme **Don** z. B. ward hie und da angebracht, um das Zwitſchern der Vögel nachzuahmen; zwei andere Pfeifen ſollten die Stimme des Kukuks, noch andere die Töne der Trommel vorſtellen, und mehr dergleichen Dinge, von denen ein verſtändiger Organiſt aber nie wohl bei ſeinem Spiel und namentlich der Begleitung des Kirchengeſangs Gebrauch machte. Adler wurden zur Verzierung in die Fronte geſtellt, welche ihre Flügel ausbreiteten; Engel, welche Trompeten an den Mund ſetzten, dieweil „der Herr ſo gelobet und geprieſen ſeyn will von ſeinem Volk“;

---

*) Die Erklärung in meinem „Univerſallexikon der Tonkunſt“.

andere welche auf Pauken ſchlugen; Sonnen, Sterne mit Glöckchenſpiel u. dgl. m. Kurz der Orgelbau errang im Laufe des ſiebenzehnten Jahrhunderts im Ganzen ſeine völlige Vollendung, und in ſolcher Ausdehnung zwar, daß die Folgezeit eher wegzuthun wieder hatte, was zu große Vorliebe vielleicht hie und da Unnützes oder Ueberflüſſiges geſchaffen, denn zu eigentlicher und weſentlicher Verbeſſerung Dienendes zuzufügen.

§. 57.

Fortſetzung.

b. Die Bogeninſtrumente.

Aehnlich verhält es ſich mit den Geigen- oder Bogeninſtrumenten. Auch ſie waren ihren weſentlichen Beſtandtheilen und ihrer allgemeinen Einrichtung nach ſchon mit Anfang des ſiebenzehnten Jahrhunderts vorhanden, und kaum hatte dieſes ſein zweites Decennium erlebt, als auch ſolche Verbeſſerungen bereits damit vorgenommen wurden, daß wir nach und nach alle Bogeninſtrumente in derſelben Conſtruktion, Stimmung, kurz ganzen Einrichtung entſtehen ſehen, worin dieſelben unverändert auch heute noch den eigentlichſten Stern unſers Orcheſters ausmachen.

Violinen oder eigentlich Discantgeigen hatte man noch nicht, ſondern welche Inſtrumente man mit erſterem Namen bezeichnete, waren Violen, die nun in verſchiedener Größe verfertigt wurden. Die kleinſten davon waren in Frankreich gebräuchlich, weshalb in Italien und Deutſchland dieſelben ausdrücklich auch „kleine franzöſiſche Violinen" genannt wurden. Gleichwohl waren auch dieſe kleinſten Bogeninſtrumente noch größer als unſere jetzige Discantgeige, und tiefer geſtimmt, auch nicht immer mit blos vier, ſondern auch wohl mit fünf und ſechs Saiten bezogen. Die größten Violen hatten ſieben Saiten. Das Tonſyſtem aber erweiterte ſich; die Clavierinſtrumente nahmen von Jahr zu Jahr faſt an Umfang zu; der ſelbſtſtändigere Gebrauch der Inſtrumente machte auch eine Erweiterung des Umfangs der Violinen, namentlich nach der Höhe zu, nothwendig; von den verſchiedenen Applicaturen der heutigen Schule wußte man noch Nichts, und wagte auch einmal ein Spieler, in die zweite Lage hinauf zu rücken, ſo reichte er gleichwohl nicht damit aus, und blieb es auch nur bei einzelnen Verſuchen; höhere Stimmung und damit vermehrte Verkleinerung des Inſtruments ward daher Bedürfniß. Der Erſte, welcher ſolche vornahm und welcher damit unſere heutige Discantgeige oder eigentliche Violine ſchuf (1620), war der Mailänder Inſtrumentenmacher Teſtatori; der damals berühmteſte Violenmacher Antonio Amati, welcher von 1592 bis 1619 zu Cremona lebte und dort die lang blühende Cremoneſer Fabrik Amati gründete, ſoll nach Anderer

Zeugniß ihm darin vorangegangen ſeyn, aber es liegen keine Exemplare mehr aus jener Zeit vor, und die koſtbaren „Amati-Geigen", welche wir heute noch mit vielem Golde bezahlen, ſind aus den Jahren 1660 und folgende, und von Nicolo Hieronymo Amati verfertigt worden. Alle Bedürfniſſe waren mit Teſtatori's Einrichtung erfüllt, und verſuchte man nach der Zeit auch mancherley Verbeſſerungen: ſie ſchlugen fehl, und immer ſah man ſich genöthigt, zu der erſten Geſtalt wieder zurückzukehren, in welcher gegen Ende des ſiebenzehnten und zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts dann vorzüglich der Cremoneſer Stradivario, der Insbrucker Albanus, und einige Brescianiſche Inſtrumentenmacher ſich beſonders hervorthaten.

Hatte man in der Violine aber den Bogeninſtrumenten eine bedeutende Erweiterung nach Oben gegeben und war — wie früher gezeigt — man mit der Zeit auch dahin gekommen, in allen Muſikgattungen, in der Kirchen-, wie Theater- und Cammermuſik, ſie gewiſſermaßen als den Vorgänger, als den Hauptmelodiſt erſcheinen zu laſſen, ſo folgte nothwendig auf dem Fuße auch das Beſtreben, ihr oder vielmehr ihrem Spiele einen gewiſſen Stützpunkt zu geben, wie jede Thätigkeit der Seele eine feſte Grundlage haben will: der Contrabaß entſtand. Das frühere Bogen-Baßinſtrument war die Gambe, welche deshalb auch **Basso da Gamba** genannt wurde, oder die größte Gattung von Violen, welche **Contrabasso da Viola** hieß. Ungeachtet ihrer ſechs und ſieben Saiten, die in **D, G, c, e, a, d** oder **C, F, c, e, a, d** geſtimmt waren, reichten ſie gleichwohl nicht aus, ein Verlangen und Bedürfniß zu befriedigen, das auf einem eben ſo wichtigen kunſtphiloſophiſchen als natürlichen Grunde beruht; der Violenbaß ward in ein ſechszehnfüßiges Inſtrument umgeſtaltet, und zum Namen deſſelben wählte man Contrabaß, weil ſein Bezug offenbar dem der Violine entgegen (**contra**) geſtellt wurde *), wie denn überhaupt auch dieſes Inſtrument den eigentlichſten Gegenſatz zu jener bilden ſollte. Wer übrigens der Erſte war, welcher dieſe Umgeſtaltung des Violenbaſſes in einen Contrabaß vornahm, und in welchem Jahr auch dies geſchah? läßt ſich nicht mehr mit Beſtimmtheit angeben. Gewiß iſt, daß man ſchon um die Mitte des ſiebenzehnten Jahrhunderts Contrabäſſe hatte, und daß dieſelben überall, auch in der Kirche, und namentlich hier, zur Unterſtützung der Chöre ſowohl als der Inſtrumentalbegleitung angewendet wurden.

---

*) Die Saiten der Violine heißen G, d, a, e, die des Contrabaſſes umgekehrt E, A, D, G.

§. 58.

Fortſetzung.

Die ungemeine Tiefe des Contrabaſſes übrigens gegenüber von ſeinem weſentlichſten Gegenſatze, der Violine, mußte bald zwiſchen beiden im Zuſammenwirken eine unangenehme Leere fühlbar machen, welche auch von der bereits vorhandenen und mit der Violine auf ihre heute noch gültige und bekannte Weiſe conſtruirten Viole, die zum Unterſchiede von der **Viola da Gamba** (Kniegeige) **Viola da brazzo** oder **di braccio** (Armgeige) genannt wurde, nicht ausgefüllt und weniger empfindlich gemacht werden konnte. Um dieſem Umſtande und Bedürfniſſe abzuhelfen, um die großen und leeren Zwiſchenräume zwiſchen dem Contrabaß und der Violine (reſp. Viole) auch auszufüllen und dadurch die Harmonie ſelbſt reicher und der des menſchlichen Geſanges in ſeiner Vollkommenheit und Vollſtändigkeit mehr entſprechend zu geſtalten, verſuchte man Anfangs die Anwendung des Contrabaſſes in verſchiedenen Dimenſionen mit verſchiedenem Bezug, gab demſelben einen kleineren Körper und beſpannte ihn nur mit drei Saiten; allein war damit auch Etwas, ja Vieles ſchon in der Beziehung geſchehen, ſo war keineswegs doch Alles und am allerwenigſten der Hauptzweck erreicht worden, die Harmonie der Bogeninſtrumente, welche jetzt vorzüglich zur Unterſtützung der Singſtimmen zu dienen anfingen, mit jener der vier menſchlichen Singſtimmen in völlige, durchgreifende Uebereinſtimmung zu bringen, und um zu dieſem Ziele endlich auch zu gelangen, ſchritt man mit beſtem Erfolge zur Umgeſtaltung der **Viola da Gamba** in unſer heutiges Violoncell.

Hier muß ich indeſſen bemerken, daß man bisher allgemein gewohnt geworden iſt, die Erfindung oder vielmehr Bildung des Violoncells nicht mehr ins ſiebenzehnte, ſondern erſt ins folgende achtzehnte Jahrhundert zu verlegen, indem man annimmt, ein gewiſſer Geiſtlicher zu Tarascon, Namens Tardieu, habe daſſelbe erfunden, und dieſer Tardieu ſey erſt 1705 geboren worden und 1730 zum erſtenmale mit ſeinem Inſtrumente hervorgetreten; allein wenn Mattheſon in ſeinem „Neu eröffneten Orcheſter", welches Buch ſchon 1813 in Hamburg gedruckt wurde, pag. 285 dieſes Inſtrument bereits als ein ſehr bekanntes und im Orcheſter bedeutend „hervorragendes" hinſtellt, ſo muß — und Mattheſon hier nicht zu glauben, liegt gar kein Grund vor, da er nicht wohl Inſtrumente beſchreiben und loben konnte, die noch gar nicht da waren — doch wohl entweder das Violoncell ſchon weit früher, ſchon vor Tardieu vorhanden geweſen ſeyn, oder dieſer ungleich früher als gewöhnlich angegeben gelebt haben. Ich für mein Theil glaube mich getroſt der Meinung hingeben

zu dürfen, daß das Violoncell noch ein Werk des ſiebenzehnten Jahrhunderts iſt. Daß in Deutſchland daſſelbe — was als eine erweisliche Thatſache von Niemand beſtritten werden kann — erſt ſpäter bekannt wurde, entſcheidet in der Sache Nichts. Frankreich und Italien hatten auch längſt ſchon Violinen, ehe Deutſchland dieſelben in ſeinen Orcheſtern einführte, und wie ſehr ſich dieſes ſpäter vor allen übrigen Ländern und Völkern in der Inſtrumentalmuſik überhaupt auszeichnete, ſo iſt doch gewiß, daß Anfangs dieſelbe, wie ſo vieles Andere in der Muſik, nur von Italien und ziemlich gleichzeitig von Frankreich auch ausgehen ſollte. — In ſeiner erſten Geſtalt nun war das Violoncell mit fünf Saiten beſpannt, welche die Stimmung C, G, d, a, d hatten, und es unterſchied ſich ſonach von ſeinem Vorgänger, der meiſt quartenweis geſtimmten Kniegeige, die übrigens noch keineswegs von ihm ſogleich ganz verdrängt wurde, nur durch eine etwas tiefere und vorherrſchend quintenweiſe Stimmung. Doch ſchon zu Anfange des achtzehnten Jahrhunderts, alſo ungefähr fünfzehn bis zwanzig Jahre nach ſeiner Entſtehung, ließ man die oberſte fünfte Saite weg, und behielt blos C, G, d, a als Bezug bei, welchen das Inſtrument auch heute noch trägt. Es beweist dies abermals, daß man damals ſchon zu einer anſehnlichen Fertigkeit in der Behandluug des Inſtruments gelangt und daſſelbe ſomit bereits lange im Gebrauch geweſen ſeyn mußte, denn ſchwerlich würde man die oberſte Saite weggelaſſen haben, wenn man nicht auch auf dem Violoncell eine verſchiedene Applicatur gewohnt geweſen wäre.

So hatte denn im Laufe unſerer gegenwärtigen Periode ſchon das älteſte und treueſte Ebenbild des menſchlichen, von der Natur ſelbſt in vier Stimmen getheilten Geſanges, das Bogenquartett, Sitz und Stimme in dem Orcheſter genommen, und ſein ganzer Charakter ſicherte ihm daſelbſt bald eine ſolche Vorherrſchaft, daß es ziemlich alle übrigen, unvollkommener und dienſtunwilliger ſcheinende Inſtrumente daraus verdrängte und bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts ſogar noch, vorzüglich bei den italieniſchen Componiſten, als ziemlich allein ſelbſtſtändig in aller combinirten Inſtrumentalmuſik daſtand, ohne Verbindung mit irgend einem der freilich längſt vorhandenen und älteren Blasinſtrumente, die wiederum nur für ſich oder einzeln als Soloinſtrumente gebraucht wurden, doch in Deutſchland ſich fortan weniger fern von dem eigentlichen Orcheſter zeigen wollten.

§. 59.

Fortſetzung.

c. Die Blasinſtrumente.

Das älteſte und vornehmſte unter dieſen, den Blasinſtrumenten, war in dem Orcheſter des ſechszehnten bis zu Anfang unſers ſiebenzehnten

Jahrhunderts die Flöte, die auch in den verſchiedenſten Dimenſionen und Formen ſchon angewandt wurde, welche alle jedoch noch eben ſo viele Verbeſſerungen zuließen als ſie mit der Zeit auch ſolche zu erfahren hatten. Außerdem hatte man noch den Fagott, den Zinken, den Serpent, das Horn, die Trompete und Poſaune, alſo Blasinſtrumente von beiderley Gattung, ſowohl von Holz als Metall, wenn theilweiſe auch noch nicht mit den heutigen Namen und in der heutigen Conſtruktion.

Der Fagott, welcher 1539 bereits von einem Canonicus zu Ferrara, Namens Afranio, erfunden worden ſeyn ſoll, ſcheint eines der ausgebildetſten, vollkommenſten und verbreitetſten unter allen geweſen zu ſeyn, denn 1578 ſchon ward er ſogar in Deutſchland verfertigt, z. B. von dem Inſtrumentenmacher Siegmund Schnitzer in Nürnberg. — Der Zinken ward ſpäter von der Hoboe und Clarinette verdrängt, und erhielt ſich nur bei den Thürmern noch zum Abblaſen von Choralmelodien, unter Begleitung der Poſaune. — Der Serpent ward 1590 von einem Canonicus von Auxerre, Namens Esme. Guillaume erfunden, hatte gleich Anfangs ſechs Tonlöcher, und fand ſpäter mancherley Nachbildungen. — Das Horn wollte langſamer ſeiner Vervollkommnung entgegenſchreiten. Ziemlich das ganze ſiebenzehnte Jahrhundert hindurch ward es nur in ſeiner alten geraden oder halbgekrümmten Form gebraucht, die kaum ein Paar reine Töne zuließ. Erſt 1680 kam man in Paris auf den Gedanken, die langen Hörner zu krümmen und dieſe Krümmungen neben einander in einen Zirkelbund zu legen. War dieſer Verſuch aber glücklich ausgefallen, ſo mußte — der Zufall möchte ich ſagen auch bald die Entdeckung machen, daß man durch das ſogenannte Stopfen noch mehr als die gewöhnlichen natürlichen Töne auf dem Inſtrumente hervorzubringen im Stande ſey, und dies führte dann auf nächſtem Wege und in faſt nothwendiger Folge wieder auf Erweiterung des Schalltrichters und Verengerung, dagegen aber Verlängerung der Röhren, die den Tonumfang dann nicht allein vertiefte, ſondern überhaupt erweiterte. Weitere Verbeſſerungen des Horns ſcheinen übrigens einer ſpätern Zeit erſt anzugehören. — Zu jenen Krümmungen des Horns mochte auch wohl die Trompete Veranlaſſung gegeben haben, da dieſe bereits gegen Ende des ſechszehnten Jahrhunderts in ſolcher Geſtalt ſowohl in Deutſchland als in Italien und Frankreich, oft mit den reichſten Verzierungen verfertigt wurde; das Inſtrument des Kriegs hatte ſie feſtern Schrittes denn jedes andere Blasinſtrument auch in den getrübteſten Tagen der Kunſt jener Vervollkommnung entgegeneilen können, und im ſiebenzehnten Jahrhunderte war die einfache Trompete be-

reits wie heute. — Die **Poſaunen** dagegen (Tromboni) waren ohne Zweifel wohl noch nichts Anderes als etwas verbeſſerte alte Krummhörner, die ebenfalls nur ihre natürliche Töne anzugeben vermochten, und noch keineswegs das, was wir heute unter einer Poſaune zu verſtehen angewieſen ſind. Zwar will die Geſchichte ſchon von Poſaunenmachern des ſechszehnten Jahrhunderts, z. B. einem **Hans Meuſchel** in Nürnberg, wiſſen, den Pabſt **Leo X.** wegen ſeines ausgezeichneten Rufs nach Rom habe kommen laſſen, und der daſelbſt Poſaunen aus Silber und anderm Metall verfertigt habe; indeſſen liegt aus dem ganzen ſiebenzehnten Jahrhunderte meines Wiſſens keine Compoſition vor, in welcher die Poſaunenſtimme auf ein Inſtrument nach unſerer heutigen Art auch nur in annähernder Conſtruktion ſchließen ließe.

Ueberhaupt auch lag damals noch keineswegs ein Bedürfniß vor, die Blasmuſik nach dieſer Seite hin, nach Seiten der Tiefe hin, zu vervollkommnen, da der Fagott und der Serpent hinlänglich hier die wenig kräftige und geringe Höhe der Flöten zu unterſtützen vermochten; vielmehr drängte ſich, und zumal gegenüber von den beredten Geigen, bald die Nothwendigkeit einer Vermehrung, Verſtärkung und größeren Volubilität auf dieſer Seite, auf Seite der Höhe, der Melodie, auf, und wirklich auch ſehen wir, ſo gering der Blaschor in der Geſammtmaſſe des Orcheſters im Allgemeinen geſchätzt wurde *), doch vor Ablauf des ſiebenzehnten Jahrhunderts noch ſowohl die **Clarinette** als die **Hoboe** als zwei ſehr weſentliche und allgemein geliebte Theilnehmer an dem Werke der Orcheſter-, wie Solomuſik entſtehen. Die erſtere, die Clarinette, erfand der Flötenmacher **Joh. Chriſtoph Denner** zu Leipzig um 1690, die letztere ein Unbekannter. **Denners** erſte Clarinetten, von denen wohl die Schallmey (auf deren Verbeſſerung ja **Denner** auch viel Zeit und Mühe verwandt hatte, bis endlich er mit der Clarinette hervortrat) als Vorläuferin betrachtet werden muß, waren in **C** intonirt, d. h. hatten dieſen Ton zum Grundtone, nur ſieben offene Tonlöcher und eine **a**- und eine **b**-Klappe. Der Ton **h** mußte durch Nachlaſſung der Lippen hervorgebracht werden, bis **Denner** ſelbſt auch für dieſen Ton eine beſondere Klappe hinzufügte. Welche ungemeine Verbeſſerungen ſie ſpäter und bis heute herauf erfahren, iſt bekannt und werde ich in Zukunft zu zeigen haben. Zur Erfindung der **Oboe** hatte ohne Zweifel das Streben geleitet, ein Inſtrument zu ſchaffen, deſſen Ton dem Klange der menſchlichen Stimme wo möglich noch ähn-

*) S. oben den Schluß des vorhergehenden Paragraphen.

licher ſey als der der Flöte und der Violine. Für die Richtigkeit dieſer Anſicht mag weniger der vollkommene Erfolg des Unternehmens als die Thatſache, der Umſtand ſprechen, daß man Anfangs das Inſtrument wirklich auch in vier verſchiedenen Größen verfertigte, welche jede den ohngefähren Umfang einer menſchlichen Stimmgattung hatte. Die kleinſte Gattung, für den Discant, die auch unſere heutige Oboe in erſter Geſtalt iſt, hieß **Oboe piccolo**; die zweite und etwas größere, für den Alt, hieß **Oboe d'amore**, und hatte den Umfang von **a** bis zweigeſtrichen **h**; die dritte und noch größere, für den Tenor, hieß **Oboe luongo**, und die letzte, größeſte und tiefeſte endlich **Oboe basso** oder **grand Hautbois**. Dieſes letzteren franzöſiſchen Namens ungeachtet iſt die eigentliche Heimath aller vier Gattungen nur in Italien zu ſuchen, da in Frankreich und Deutſchland überhaupt die Hoboe erſt ſpäter, in der erſten Hälfte des folgenden achtzehnten Jahrhunderts bekannt wurde.

§. 60.

Fortſetzung.

d. Saiten-Clavierinſtrumente.

Verhältnißmäßig am allerweiteſten in der Vollkommenheit gediehen waren, außer der Orgel und der Violine, zu Anfang des ſiebenzehnten Jahrhunderts die Clavier-Inſtrumente, das Clavichord und der Flügel, und was, die Orgel abgerechnet, noch kein Inſtrument damals aufzuweiſen hatte, ein ihre techniſche Behandlung betreffendes theoretiſches Lehrbuch, eine Schule *), das ſollte dieſen beiden gleich in der nächſten Zeit unſerer gegenwärtigen Periode zu Theil werden; ohne Zweifel ein ſehr ſicherer, wenn nicht der ſicherſte Beweis, einmal daß die Kunſt auf dieſen Inſtrumenten bereits weit vorangeſchritten war, und andern Theils auch die Liebhaberey an denſelben ſchon eine weite Verbreitung gewonnen haben mußte, wofür ſich dann der Grund zugleich noch anführen läßt, daß, wie heute, ſo auch damals und von jeher dieſe Inſtrumente eben zur einzig zweckmäßigen Stütze und praktiſchen Leitung der muſikaliſchen Studien überhaupt dienen konnten, ohne endlich auch die geringere Schwierigkeit und den gleichwohl unverhältnißmäßig befriedigendern Erfolg in Anſchlag zu bringen, womit vor jedem andern Inſtrumente das Erlernen ihrer Behandlung verbunden iſt.

Gleichwohl hatten alle Verbeſſerungen, die mit dieſen Inſtrumenten

*) Die von Dori noch vorhandene Clavierſchule vom Jahre 1630 nennt ſich nirgends die erſte, mag indeſſen zu den älteſten theoretiſchen Werken dieſer Art gehören

bis zum Beginn des ſiebenzehnten Jahrhunderts vorgenommen worden waren, ſich hauptſächlich nur auf Erweiterung des Umfangs und Vermehrung der Saiten beſchränkt, wodurch zugleich dann auch eine Verſtärkung des Tones erzielt wurde. In den älteren Zeiten nämlich hatte auf dem Claviere jede Taſte nur eine Saite, mit Erweiterung des Umfangs aber und Verſtärkung des harmoniſchen Spiels mußte der dadurch erzeugte Ton zu ſchwach erſcheinen, und man fügte daher noch eine zweite Saite hinzu, ſo daß nunmehr alle Claviere doppelchörig bezogen wurden. Den Tönen der tiefſten Octav gab man aus dem Grunde ſogar noch eine dritte kürzere und ſchwächere Saite, die um eine Octav höher geſtimmt zwiſchen oder unter den beiden Hauptſaiten lag und in Folge ihrer Stimmung auch das Octävchen genannt wurde: eine Erfindung übrigens, die man nicht bei allen Inſtrumenten durchgängig, ſondern nur bei den vorzüglicheren anzubringen pflegte, und die ſich bei dieſen auch bis in die neueren Zeiten erhalten hat. Gebunden *) indeß waren auch im ſiebenzehnten Jahrhunderte noch alle Claviere, und erſt der Würtembergiſche Organiſt Daniel Faber zu Crailsheim verſuchte gegen Ende deſſelben, einer jeden Taſte auch ihren eigenen Saitenchor zu geben, und ſo das erſte bundfreie Clavier zu geſtalten, welches als eine der weſentlichſten und erfolgreichſten Verbeſſerungen an dem ganzen Inſtrumente angeſehen werden mußte, und auch mit ſolchem Beifalle belohnt wurde, daß von nun an jedes gebundene Inſtrument der Art bedeutend an Werth verloren hatte, ſo gewiß es iſt, daß auch der ſeiner Zeit berühmteſte Orgelbauer und Inſtrumentenmacher Gottfried Silbermann in Freiburg Anfangs immer noch bei dem Baue der gebundenen Claviere beharren wollte. Jener glückliche Erfolg ſeiner erſten Erfindung veranlaßte genannten Faber auch noch zu manchen andern Neuerungen, welche er an dem Inſtrumente anzubringen ſtrebte. So brachte er z. B. drei Veränderungen an demſelben an, durch deren eine der Ton dem Lautenklange ähnlich gemacht, der zweite gedämpft, und der dritte dem Glockenſpiel gleich gemacht werden ſollte, allein der Natur des ganzen Inſtruments zuwider verſchwanden dieſe Neuerungen bald wieder, ſo ſehr ſie anderer Seits wenigſtens das Nachdenken über den Gegenſtand wecken mußten und wirklich auch geweckt hatten.

Gleich dem Clavichord verhielt es ſich insbeſondere auch mit den alten Flügel **): Erweiterung des Umfangs und Verſtärkung des Seitenchors

*) Was darunter zu verſtehen, erklärt jedes gute muſikaliſche Wörterbuch.

**) Nicht zu verwechſeln mit dem jetzigen Inſtrumente dieſes Namens.

abgerechnet, war er zum ſiebenzehnten Jahrhunderte gelangt, wie Zarlino ihn ſchon gegen Mitte des vorhergehenden ſechszehnten Jahrhunderts geſtaltet hatte; doch war er in dieſer Conſtruktion für alle vorliegende Bedürfniſſe auch ſchon ausreichend, und wir dürfen es keineswegs als einen Tadel oder Mangel an Thätigkeit ausſprechen, wenn auch das ganze ſiebenzehnte Jahrhundert ſich keiner anderen Verbeſſerung daran zu rühmen hat, als welche ſich etwa auf die blos äußere Geſtalt, auf Form und Arbeit, beziehen mochte.

§. 61.

Fortſetzung.

e. Vermiſchte Saitenſtrumente.

An ſonſtigen Saiteninſtrumenten, von welchen ebenfalls das Alterthum unſerer Zeit einen ziemlich bedeutenden Vorrath überliefert hatte, ohne daß dieſelben jedoch, die Harfe abgerechnet, als integrirende Theile in unſer eigentliches Orcheſter aufgenommen worden wären, ſollte das ſiebenzehnte Jahrhundert neu hervorbringen zunächſt die jetzt bereits wieder veraltete Theorbe, welche nach Einigen von dem italieniſchen Tonkünſtler Bardella, nach Andern aber *) von Hottemann in Frankreich um 1650 erfunden wurde. Anfangs war dieſelbe ſehr beliebt und ward, wie heute die Guitarre, faſt einzig zur Begleitung des Geſanges gebraucht, auch in den Theatern zum Accompagement der Recitative ꝛc. — Ferner entſtand oder ward aus einem andern ältern Inſtrumente durch Verbeſſerung gebildet die Mandoline, von welcher nachgehends zwei verſchiedene Gattungen in Gebrauch kamen, und die auch heute noch, in manchen Gegenden ſogar in die Hände des Volks gelangt, ein in ihrer Art beſonders bei den Italienern ſehr beliebtes Inſtrument iſt. — Die Aeolsharfe, welche gleichfalls im ſiebenzehnten Jahrhunderte ſich erſt weiter verbreitete, war jedoch ſchon zu Ende des vorhergehenden ſechszehnten Jahrhunderts entſtanden, nämlich durch den gelehrten Jeſuiten Kircher, der in dem Fuldaiſchen geboren war, Anfangs zu Würzburg, dann in Frankreich als berühmter Phyſiker und Mathematiker lebte, und endlich zu Rom im Jahr 1580 ſtarb. — Die uralte Harfe endlich anlangend, ſo hatte dieſelbe ſchon vor dem ſiebenzehnten Jahrhunderte ihre ganze jetzige Geſtalt, nur war der Umfang noch nicht ſo groß, ſondern erweiterte ſich mit der Zeit erſt von C bis zum dreigeſtrichenen c, als auch die Claviere dieſen Umfang erreicht hatten oder noch weiter darüber hinausgingen. Der Tonarten indeſſen, in welchen darauf

---

*) Man ſehe Matthesons „Neu eröffnetes Orcheſter" pag. 278.

geſpielt werden konnte, waren nur wenige, da ſich noch nicht bei jeder Saite ein Stift befand, durch deſſen Umdrehen die chromatiſchen Töne erzeugt werden können, vielmehr nur bei f, c und g, ſo daß alſo nur fis, cis und gis erzielt werden konnte. Das Anbringen eines chromatiſchen Hackens zwiſchen allen Saiten iſt ein Werk des ſiebenzehnten Jahrhunderts. Dabei blieb dies Inſtrument vor der Hand aber auch ſtehen, und jene Zufügung der Pedale, durch welche allein es erſt auf eine genügende Vollkommenheit Anſpruch machen kann, noch einer folgenden Zeit vorbehalten.

§. 62.

Entſtehung des Virtuoſenthums.

Hatte ſich demnach aber ſowohl das Orcheſter überhaupt meiſt dergeſtalt im ſiebenzehnten Jahrhunderte ſchon gebildet, wie wir daſſelbe heute noch im allgemeinen Sinne zu begreifen pflegen, und waren ein großer Theil der Inſtrumente in demſelben auch zu einer ſolchen Vollkommenheit und Conſtruktion ſchon gediehen, in welchen ſie heute noch den glänzendſten Kunſtproduktionen als einziges oder doch vornehmſtes Organ dienen, ſo läßt ſich und um ſo mehr zwar annehmen, daß auch das Virtuoſenthum für ſich eben in jenem ſiebenzehnten Jahrhunderte ſeine erſten grünende Keime verſchloß, als jene Inſtrumnte, auf deren Vervollkommnung vorzugsweiſe das Beſtreben gerichtet war, gerade diejenigen ſind, welche auch faſt ausſchließlich heute noch dem Virtuoſenthum zum lebendigen Organe dienen; ja in Betracht, daß das letztbezeichnete Streben nur im Bedürfniſſe ſelbſt, in der Nothwendigkeit ſeinen ſo drängenden Grund finden konnte, und daß ſich niemals im Leben auch das Mittel eher darzubieten pflegt, bis der Zweck erkannt und ſeine Erreichung nöthig erachtet wurde, daß Urſache und Wirkung zwar ſtets im unmittelbaren Wechſelverhältniſſe zu einander ſtehen, aber niemals doch die letztere auch vor der erſteren ſchon da war, — in Betracht aller dieſer Umſtände verliert ſogar die Behauptung (ſo wenig anderer Seits ſie ſich hiſtoriſch beſtimmt begründen läßt) allen möglichen hyperboliſchen Schein, daß das Virtuoſenthum weit früher noch ſeinen erſten Anfang genommen hatte, denn ein merklicher Fleiß in der Verbeſſerung der Inſtrumente ſich kund geben konnte, da nicht unwahrſcheinlich eben dieſer Fleiß in jenem und dieſem Bedürfniſſe erſt ſeine nächſte und wirkſamſte Anregung fand. Wie angedeutet aber erzählt die Geſchichte, außer dem Lauten- und Orgelſpiel, von keinerley Art früherer virtuoſenmäßiger Behandlung der Inſtrumente, und ſchreibt ſie Zarlino auch eine bedeutende Fertigkeit auf dem Claviere zu, ſo ſagt ſie nirgends doch mit auch nur einiger Beſtimmtheit, ob derſelbe dieſes ſein Lieblingsinſtrument auch anderwärts und in einer andern Beziehung noch gebrauchte, denn blos zur

Begleitung und insbeſondere Leitung der verſchiedenen Singſtimmen. Eben ſo wiſſen wir, daß der franzöſiſche Hof ſchon ſeit Ludwig **XIII** ſeine **vingt quatre Violons du Roy** unterhielt, aber nirgends doch wird geſagt, ob ſich in den Spielen derſelben auch Etwas der Art bemerken ließ, was einer ſelbſtſtändigen virtuoſenmäßigen Behandlung der Inſtrumente ähnlich geſehen hätte oder gleich zu ſchätzen wäre.

Erſt in unſerem ſiebenzehnten Jahrhunderte, nachdem durch Monteverde's, Cariſſimi's und noch ſpäter Lully's Bemühungen die Inſtrumentalmuſik ſich mehr und mehr losgetrennt hatte von der Vocalmuſik, treffen wir nach und nach auch Zeichen einer Art von virtuoſenmäßiger Behandlung der einzelnen Inſtrumente des Orcheſters, und ſehen wir dabei hinweg auf die Orgel, ſo müſſen wir in Wahrheit nach deren längſtem Vorgange uns wundern, wie ſo ſpät man anfangen oder auf den Gedanken kommen konnte, auch von den übrigen Inſtrumenten, z. B. und namentlich der Violine oder Viole, einen ähnlichen Gebrauch zu machen. An tüchtigen Organiſten hatten ſowohl Italien als Deutſchland niemals Mangel, und Zeugniſſe liegen in Menge vor von den Wunderwirkungen, welche dieſelben — nicht etwa durch ihre Choral= und andere Begleitung — ſondern durch ihr großartiges Fugenſpiel u. dgl. ſchon um Mitte des ſiebenzehnten Jahrhunderts, wie früher auch, hervorbrachten: ein Spiel, das bei ihnen ſowohl privatim denn in der Kirchenmuſik überhaupt ſtets prävalirte, und worauf die Organiſten wie Tonſetzer aller Schulen fortwährend auch einen großen Werth legten. Daß man aber irgend ein ſonſtiges Inſtrument solo gebraucht und mit einer größeren, denn zur Begleitung nöthigen Fertigkeit behandelt hätte, davon zeigen lebendige Spuren ſich erſt in der zweiten Hälfte der gegenwärtigen Periode. So wiſſen wir z. B. von Aleſſandro Scarlatti, den wir früher ſchon näher kennen gelernt haben und mit dem wir ſpäter uns noch mehr befreunden werden, daß er fertig Clavier ſpielte, und durch dieſes Spiel eben ſeinen Lehrer Cariſſimi ſo ſehr für ſich eingenommen haben ſoll, daß derſelbe ihn mit beſonderer Vorliebe in alle Geheimniſſe der Kunſt einweihte.

§. 63.

Fortſetzung.

Damit iſt denn auch dargethan, daß wir, ungeachtet unſers heutigen deutſchen und franzöſiſchen Vorzugs in derſelben, die erſten Spuren einer eigentlichen Inſtrumental=Virtuoſität gleichwohl nur in Italien und zwar im Laufe der zweiten Hälfte des ſiebenzehnten Jahrhunderts zu ſuchen haben. Ich weiß wohl, daß ich mit dieſer Behauptung ſowohl bei vielen Franzoſen als Deutſchen großen Anſtoß erregen werde, namentlich aber bei

erſteren, die um das Inſtitut der 24 Geiger ſchon zu **Ludwigs XIII** Zeiten ſich niemals von dem Wahne losmachen können, als ſey ihr geliebtes Land, ihr Paris und Verſailles auch das Vaterland aller eigentlichen insbeſondere der virtuoſenmäßigen Inſtrumentalmuſik. Wir haben die Violine geſchaffen — hören wir da zum öfteren behaupten — wir hatten wie die erſten, ſo zu jeder Zeit auch die ausgezeichnetſten Violinſpieler u. ſ. w. u. ſ. w., ohne aber auch nur einmal ein lebendiges Beiſpiel, wenigſtens in erſter Beziehung dabei anführen zu können. Kaum wenig anders iſt es mit Deutſchland, nur daß wir hier einen doch häufiger aufrichtigen Kunſtenthuſiasmus treffen. Wir Deutſche haben vollkommen Recht, wenn wir uns auf die althergebrachte ſorgfältige Pflege der Inſtrumentalmuſik Etwas zu gute thun, und wenn wir behaupten, daß dieſer Kunſtzweig bei uns im Allgemeinen ſchon in einer achtungswerthen Blüthe daſtand, ehe er bei andern Völkern (d. h. im Allgemeinen) kaum dem Namen nach noch bekannt war; gleichwohl aber müſſen wir um der Wahrheit und Aufrichtigkeit willen bekennen, daß nicht allein die erſte Veredlung der Inſtrumentalmuſik überhaupt, ſondern auch das, was wir Virtuoſität in derſelben heißen, dennoch und nur zuerſt von Italien ausging. Als, alles heutigen unbeſtreitbaren Vorzugs ungeachtet, Deutſchland ſo wenig denn Frankreich oder irgend ein anderes Land im Entfernteſten noch nicht z. B. an einen eigentlichen Geigenvirtuoſen denken durfte, hatte Italien bereits ſolche, z. B. in Corelli, Geminiani und Vivaldi aufzuweiſen, und die Geigen waren doch eben diejenigen Inſtrumente, welche vor allen andern damals cultivirt wurden, welche den Blaschor faſt gänzlich und dergeſtalt aus dem Orcheſter zurückgedrängt hatten, daß zu einer Uebung derſelben bis zum Grade der Virtuoſität gewiß nur ſelten und in ſehr einzelnen Fällen die Luſt rege werden mochte. Frankreich erhielt das Waldhorn und Violoncell, aber es gebrauchte dieſelben nur im Orcheſter, noch nicht allein im Sinne einer Art von Virtuoſität. Ja Deutſchland ſogar ſollte ihm darin, in dieſer Benützung ſeiner eigenen Erfunde, allſobald den Rang ablaufen. Verhältnißmäßig zeichneten ſich früh Virtuoſen auf der Hoboe, Flöte ꝛc. aus, aber ſie gehörten doch keineswegs mehr dem ſiebenzehnten Jahrhunderte in ſolcher Eigenſchaft an. Clavier und Violine blieben die einzigen Orcheſterinſtrumente, in Beziehung auf welche ſich von einer Virtuoſität ſchon in gegenwärtiger Periode, und zwar als der allererſten Anfänge eines nachgehends ſo wunderbar herangewachſenen und alle übrigen Zweige der Kunſt faſt ganz überflügelnden Virtuoſenthums überhaupt, reden läßt, und diejenigen denkenswerthen Meiſter, welche in ſolcher Hinſicht ſich darauf damals ſchon auszeichneten, gehörten allein Italien an.

Corelli's erſtes Auftreten als Virtuos fällt in die ſiebenziger Jahre

des ſiebenzehnten Jahrhunderts; das des Geminiani und Vivaldi noch etwas ſpäter. Dieſe drei Meiſter, deren Hauptwirkſamkeit jedoch mehr noch ins folgende achtzehnte Jahrhundert herüberragt, und welche wir daher auch in der folgenden Periode erſt noch näher kennen lernen werden, waren es auch, welche zuerſt ſogenannte Solo's für ihre und andere Inſtrumente ſetzten, und dadurch nachgehends auch zur Aufnahme der Trios, Quartette und Concerte, welche alle Cammermuſik ſpäter ſtatt der bisherigen Cantaten, Suiten ꝛc. füllte, die erſte Veranlaſſung gaben.

Einen Clavierſpieler neben dem ſchon genannten Scarlatti, den Heros ſeiner Zeit, noch anzuführen, und der dann vielleicht ein noch älteres Beiſpiel als dieſer in der Virtuoſität auf dem Claviere abgäbe, muß Bernardo Pasquini genannt werden. Geboren 1637 zu Maſſa di Valnerola im Toskaniſchen und Organiſt an der Hauptkirche S. Maria Maggiore zu Rom ſo llderſelbe Gegenſtand der allgemeinſten Bewunderung geweſen ſeyn. Er war ein Schüler von Loretto Vittori und Antonio Ceſti, und ſpäter zugleich Cammervirtuoſe des Fürſten Giovanni Battiſta Borgheſe. Sein Ruhm verbreitete ſich dergeſtalt, daß Kaiſer Leopold I. ſeine eigenen Virtuoſen ihm zuſandte, um bei ihm noch zu ſtudiren. Dieſer Umſtand hat wiederum vielſeitig zu der Meinung und Behauptung Veranlaſſung gegeben, als ſey auch im ſiebenzehnten Jahrhunderte und zwar frühzeitig ſchon das Virtuoſenthum in Deutſchland ſowohl wie in Italien einheimiſch geweſen; allein bedenken wir, daß Pasquini, obgleich Cammervirtuoſe des genannten Fürſten, als ſolcher doch eigentlich Nichts zu thun hatte, denn die Recitative und andere Geſänge im Theater auf dem Flügel zu begleiten, ſo ſcheint es gleichwohl, als ob mit ſeiner eigenen Virtuoſität, in unſerem Sinne des Worts, es doch nicht ſo weit hergeweſen ſey, und bedenken wir ferner, daß der Titel Cammervirtuoſe ꝛc. von den Fürſten von jeher theils den ausgezeichneteren Muſikern in der Capelle überhaupt, wie theils auch denen gegeben zu werden pflegte, welche die mehrſtimmigen Cammer- und Tafelmuſiken insbeſondere zu beſorgen hatten, ſo will auch ſolcher keineswegs als ein verläſſiges Zeugniß für die Annahme erſcheinen. Zudem findet ſich nirgends auch etwas Ausdrückliches über Pasquini's Virtuoſität auf dem Claviere erwähnt, ſondern er wird überall nur ein trefflicher Organiſt genannt, und wenn es heißt, daß ſpäter er Corelli auf dem Claviere begleitet habe, ſo mochte Corelli dabei recht wohl als Virtuoſe gelten, Pasquini jedoch immer nur als Accompagniſt. Daß die Organiſten ihre Stücke zu Hauſe auch auf dem Claviere einſtudirten, war natürlich, und in Italien ſowohl denn in Deutſchland wie überall Sitte; doch deshalb und weil dieſelben aus dem Grunde auch das Clavier wohl mit mehr denn gewöhnlicher Fertigkeit zu

behandeln verſtanden, ſind ſie gleichwohl noch nicht als eigentliche Claviervirtuoſen zu betrachten, und es bleibt immer die Annahme noch aufrecht, daß erſt gegen Ende unſers Jahrhunderts ein merkliches Aufblühen des Virtuoſenthums, und zunächſt zwar in Italien, ſich gezeigt habe. Freilich exiſtiren aus einer etwas früheren Zeit ſchon ſogenannte Clavierſuiten, Sonaten ꝛc.; allein wie bei anderer Gelegenheit gezeigt, waren dieſelben eines Theils kaum mehr denn auf ihre Inſtrumente übertragene Vocalſtücke, und andern Theils auch noch gar nicht geeignet, eine Kunſtrichtung zu begründen, welche wir vorzugsweiſe mit dem Ausdruck Virtuoſität zu bezeichnen pflegen, und welche nun, nachdem ſie einmal angefangen hatte, freilich um ihres außerordentlichen und allſeitigen Reizes und Glanzes willen ſich mit einer Schnelligkeit und in einer Ausdehnung entwickelte, wie kaum einer andern Richtung möglich werden konnte.

Eng mit dem Virtuoſenthum auf Inſtrumenten verbunden, und faſt mehr eine natürliche Urſache denn Folge davon, war auch das Aufblühen eines eigentlichen Kunſtgeſanges, einer Virtuoſität im Geſange, uud wir ſehen ſolchen auch in unſer gegenwärtigen Periode noch die friſcheſten und fruchtbarſten Keime ausſchlagen; doch gehört ſolche Betrachtung wohl erſt in das nächſtfolgende Capitel.

§. 64.

Höhere Selbſtſtändigkeit des Orcheſters.

Mit Ausbildung des einzelnen Inſtrumentenſpiels bis zu einer Art von Virtuoſität ſogar mußte natürlich auch, und was kaum noch einer beſondern Nachweiſung bedarf, das Orcheſter in ſeinem Ganzen, die Inſtrumentalmuſik überhaupt, an einer ſtets zunehmenden und ungleich höheren Selbſtſtändigkeit gewinnen, und dieſe höhere Selbſtſtändigkeit deſſelben, in welcher die Inſtrumentalmuſik ſich immer mehr und mehr in den einzelnen Enſambleſtücken, den Terzetten, Quartetten ꝛc. ſogar entwickelte, iſt es eben auch, welche hie und da nicht ſelten mit dem eigentlichen Virtuoſenthum verwechſelt wurde, indem ſolche Selbſtſtändigkeit unabweislich an ſich ſchon eine größere Fertigkeit in der techniſchen Behandlung der Inſtrumente vorausſetzte, welche bis zu ihrem verhältnißmäßig höchſt möglichſten Grade gediehen aber nach und nach erſt ſich bis zum beredten Solo des einzelnen produktiven Organs ſteigern und darin verlieren konnte.

Aus frühern Betrachtungen wiſſen wir *), wie Monteverde zuerſt

---

*) S. §§. 23 ff. des zweiten, §§. 36 ff. des dritten, und §§. 44 ff. des vierten Capitels.

den Verſuch machte, das Inſtrumentale los zu löſen und zu befreien von dem ſtändigen Dienſte des Vocale, wie Lully nachgehends mit ſeinen Ouvertüren, und mehr noch Scarlatti ſpäter dieſen Verſuch erhob zu einer Regel, und wie um Mitte des ſiebenzehnten Jahrhunderts und ſpäter daher die ſelbſtſtändige Inſtrumentalmuſik wenigſtens auch in Uebertragung von Vocalmuſikſtücken theilweis ſchon erfüllte die Muſik der öffentlichen und privaten Geſellſchaften: jetzt als die Uebung und öftere Wiederholung auch geführt hatte zu einer größeren Fertigkeit in der techniſchen Behandlung der Inſtrumente, riß dieſelbe, beſonders auf Lully's Vorgang fußend, auch in ſo weit ſich los von der früheren Feſſel, daß die Tonſetzer anfingen, gewiſſermaßen polyphoniſch auch für Inſtrumente allein ſchon zu denken, und nicht mehr jenes weniger folgreichen Mittels der Ueberſetzung oder Transpoſition ſich zu bedienen, ſondern das künſtliche Organ des Inſtrumentale auch mehr in ſeiner künſtleriſchen Eigenthümlichkeit zu verwenden. Ich erlaube mir, eines Vergleichs mich hier zu bedienen, der bei tieferer Anſchauung vielleicht nicht unpaſſend erſcheinen dürfte. Nämlich wenn wir Deutſche z. B. in einer fremden Sprache zu reden oder zu ſchreiben genöthigt ſind, ſo wird, bei aller dialektiſchen Vortrefflichkeit und bei einem ſonſt noch ſo vollkommen gelungenen Idiom, unſere Ausdrucksweiſe und unſer Styl in derſelben doch niemals ſo gut, niemals ganz dem Weſen und der Eigenthümlichkeit dieſer Sprache angemeſſen erſcheinen und ausfallen, ſo lange wir unſere Gedanken noch in unſerer Mutterſprache ordnen und faſſen und dann in jene fremde gleichſam überſetzen; erſt wenn wir eine ſolche Fertigkeit und Uebung in derſelben auch erlangt haben, daß wir das, was wir ausſprechen, reden oder ſchreiben wollen, ſofort auch in ihr gewiſſermaßen denken (denn alles Denken iſt nichts Anderes als ein ſtummes Reden) — erſt alsdann dürfen wir hoffen, uns auch dem Weſen, der ganzen Eigenthümlichkeit dieſer Sprache angemeſſen auszudrücken, dürfen wir glauben (um einen ſpeciellen Fall anzuführen) ächt franzöſiſch, engliſch oder italieniſch zu ſprechen und zu ſchreiben, wenn wir vorher auch franzöſiſch, engliſch oder italieniſch gleich das zu Redende dachten. Eben ſo erging es den Tonſetzern und Inſtrumentaliſten des ſiebenzehnten Jahrhunderts: erſt als jene durch Uebung dahin gelangt waren, ihre Tongebilde auch ſofort in der Eigenthümlichkeit der Inſtrumente und ausdrücklich für dieſe zu empfinden und zu denken, und die Fertigkeit gewonnen hatten, nicht mehr ihr Organ als ein bloßes Surrogat der menſchlichen Geſangsſtimme, ſondern als eine Subjektivität in ihrer ganzen Abſolutheit zu betrachten und zu behandeln, — erſt alsdann vermochte auch die Inſtrumentalmuſik überhaupt ſich zu einer höheren und ſolch' hohen künſtleri-

ſchen Selbſtſtändigkeit aufzuſchwingen, wie vordem nur die Vocalmuſik, an der Seite des natürlichen Geſetzes, zu bewahren gewußt hatte. Es entſtanden Sinfonien *), Suiten, Rondellen, Toccaten, Duo's, Trio's, Sonaten, Ouvertüren, Concerte und allerhand dergleichen Tonſätze mehr für die verſchiedenſten der früher genannten Inſtrumente, in welchen die Inſtrumente mit ungleich größerer Freiheit denn vorher ſich bewegten und die ganze Kraft ihrer Eigenthümlichkeit, alle Schönheiten ihrer Individualität (mit Rückſicht auf die techniſchen Mittel) entfalten konnten. Die Inſtrumentalmuſik ward, wenn auch in ſeinen erſten Anfängen und Zeichen nur noch, was ſie ihrem innerſten Begriffe nach ſeyn ſoll: eine reine Tonkunſt, eine reine, in ſich ſelbſt aufgelöſte Muſik, und das Orcheſter das eigentlichſte und wirkſamſte Organ auch für die eigentlichſte und reinſte Kunſt der Töne, die nicht mehr des erläuternden Wortes bedurfte, um ſich verſtändlich zu machen dem, zu welchem ſie eigentlich redete, dem Geiſte, Sinne und Herzen des Hörers, und die, obſchon ſtumm jetzt in Ermangelung des beſtimmten Wortes, doch mächtig beredt ſich geſtaltete und erſt da auch ihren eigentlichſten Anfang zu nehmen ſich anſchickte, wo der Begriff des Worts zu gelten aufhört.

Siebentes Kapitel.

Aufblühen eines modernen Elements in der Muſik.

Scarlatti und ſeine Zeit.

§. 65.

Uebergang des klaſſiſchen Muſikſtyls in einen modernen.

Mit dieſem Erringen einer höheren Selbſtſtändigkeit auf Seiten des Orcheſters, das ſogar bis zur freien Ausbildung einer in ſich ſelbſt abgeſchloſſenen inſtrumentalen Virtuoſität ſich ſteigerte, war nun aber der Uebergang von dem früheren allein klaſſiſchen Muſikſtyle zu dem neueſten modernen auch — und nicht etwa erſt angefangen oder blos begründet, ſondern vollkommen ſchon vollendet. Zum Beweiſe muß mir geſtattet werden, auf das wieder in Etwas zurückzukommen, was ich bereits in der Einleitung zu dieſem meinem Buche über Begriff und Weſenheit einer klaſſiſchen wie modernen Tonkunſt darbrachte.

---

*) In älterem Sinne des Worts.

Als eine weſentliche Eigenthümlichkeit des eigentlichen klaſſiſchen Muſikſtyls erkannten wir unter Anderem dort das Vorherrſchen des Geſanges in allen der Tonkunſt vornehmlich angehörenden Formen: ein Vorherrſchen, das die Benutzung der Inſtrumentalmuſik nur ſo weit duldet, als dieſe entweder keinen Anſpruch macht auf eine eigentliche Kunſtleiſtung oder zum höchſten nur jener zur Unterſtützung dient, und keineswegs einen völlig ſelbſtſtändigen Charakter für ſich zu behaupten im Stande iſt; und baſirte ſolche Anſicht ſich auf Gründe, die um ſo überzeugender für uns ſeyn mußten, als ſie aus der Natur der Sache ſelbſt hergeleitet waren, — nun ſo muß das heutige moderne Element in der Muſik denn nothwendig auch da und zwar da ſchon anfangen, fruchtbare Keime zu ſchlagen, wo die Inſtrumentalmuſik durch allmählige Ausbildung diejenige Erſtarkung in ſich erhalten hat, ſich nach und nach loslöſen, gleichſam emancipiren zu können von erwähnter Herrſchaft, der ſie ſo unendlich lange dienend und dienend begleitend unterlegen, und wo ſie diejenige Kraft und Ausbildung in ſich ſelbſt gewonnen, einen eigenen Kreis für ſelbſtſtändiges Wirken in und um ſich zu beſchreiben, und das Alles war — wie in dem Bisherigen gezeigt — ja in der zweiten Hälfte, noch mehr aber gegen Ende des laufenden ſiebenzehnten Jahrhunderts geſchehen. Doch iſt das nur der alleräußerlichſte Punkt, der ſich hier zum Beweiſe anführen und berühren läßt, und gehen wir zur Vollſtändigkeit des letzteren daher auch zu dem mehr inneren über, wobei ich indeſſen ebenfalls hier die Betrachtung wohl nur andeutend und überſichtlich vorzuführen brauche, da dieſelbe am angeführten Orte ſchon eine weitere und ausführliche Darlegung fand.

Die Geburt einer neuen, unſerer jetzigen europäiſch-abendländiſchen oder (mit einem Worte) chriſtlichen Muſik, welche ziemlich allherrſchend an die Stelle jener der alten Welt, mit dem Untergange der griechiſch-römiſchen Herrſchaft auch in ſich ſelbſt völlig hingeſtorbenen, treten ſollte, konnte, wie unſere bisherige Darſtellung, und namentlich in der Vorgeſchichte, auch hinlänglich dargethan hat, zunächſt und aus ſehr begreiflichen Gründen nur geſchehen in einer ſehr nah verwandten Eigenſchaft und Natur, wenn dieſelbe überhaupt nämlich gleich mit ihrem erſten Entſtehen verläſſige Bürgſchaften für ihre Dauer und ihr bleibendes Daſeyn in ſich mitbringen ſollte; und unſere heutige Muſik konnte und mußte daher Anfangs eben ſowohl einer Art von toniſcher Architektur gleichen, als die altgriechiſche, die frühere Muſik, ihre Vorgängerin, in Entfaltung ſolcher eben ihre höchſte Aufgabe geſucht und geſunden hatte. Dieſe rein contrapunktiſche Richtung der Kunſt hatte — wie wir gehörigen Orts geſehen haben — mit der eigentlich klaſſiſchen Periode derſelben nun aber auch

nicht allein ihren höchſten Grad, ihren Culminationspunkt erreicht, ſondern es war ſelbſt in derſelben noch dieſe Richtung nicht mehr die vor- oder alleinherrſchende, und waren vor ihr bereits auch die Wirkungen der nimmer ſtille ſtehenden Wiſſenſchaft nach und nach noch hinzugetreten, ſo mußte mit ihr, und ſo bald der Einfluß jener die Muſik überhaupt losgelöſt hatte von einer despotiſchen Norm, ihr Menſural-Syſtem wie ihre ſonſtige ganze Theorie und Praxis ſich nothwendig erweitern, mußte auch ein geiſtiges Intereſſe bald noch ſich dazu geſellen, das in ſeinem unausbleiblichen Uebergange zu einem zugleich ſinnlichen Reize ganz geſchaffen war, die Muſik demnächſt und nach gerade zu dem zu führen, wo als eigentliche **ſchöne** Kunſt ſie ſich zugleich geſtaltet, und wo, um des Begriffes und der Bedeutung dieſer Schönheit willen, eben auch der Moment entſtand, in welchem das moderne Prinzip ſeine erſten Wurzeln ſchlug und nächſten Boden faßte.

§. 66.

Fortſetzung.

Das ganze innere Weſen der antik-klaſſiſchen Tonkunſt nämlich bot ſich uns hauptſächlich dar in der Vereinigung eines geiſtigen Inhalts mit der dadurch gleichſam in bloße Geiſtigkeit aufgehenden Form, in einer Identität des ſubjectiven Bewußtſeyns mit der äußeren realen Geſtalt, in welcher nun eben ſo wenig zwar **alle** Sinnlichkeit ſchon getödtet wird, als ſie alle Tiefen des Geiſtes ſchon vollſtändig ergründet, in welcher gleichwohl doch das Geiſtige bei Weitem vorherrſcht und dem Sinnlichen nur ſo viel Antheil in der Darſtellung bleibt, als dieſe überhaupt nicht ohne zunächſt ſinnlich wirkende Mittel geſchehen kann, und die daher auch ſofort und immer mehr und mehr aufhören muß, in welchem Grade dem Sinnlichen ein noch ſtets größerer Antheil an der letzteren, an der Darſtellung, geſtattet wird. Der eigentliche **klaſſiſche** Muſikſtyl beruht auf einer — und wenn nicht **blos**, doch vorherrſchend geiſtigen Richtung der Form, ſchließt alles Sinnliche von letzterer in ſo weit aus, als die Form ſelbſt nicht ohne ſinnliche Elemente gebildet werden kann; der **moderne** Muſikſtyl aber, der zugleich nach einer **Schönheit der Form** auch noch ſtrebt, läßt in ſeiner Reinheit und in ſeinem edleren Begriffe das Sinnliche mit dem Geiſtigen zugleich und einen gleichen Antheil an der Darſtellung nehmen, und ſo bald das Sinnliche, der ſinnliche Reiz daher in der Kunſt als ein weſentlicher Zielpunkt der ſchöpferiſchen Kraft hervortritt, muß auch das eigentlich Klaſſiſche in ihr aufhören und das Moderne alle Formaliſtik in ſein Bereich ziehen. Solch' ſinnlicher Reiz aber haftete vom Augenblicke an auch vornehmlichſt oder doch gleichmäßig mit dem geiſtigen Intereſſe an aller muſikaliſchen Darſtellung, ſo bald die Inſtrumentalmuſik,

dieſe am meiſten ſinnlich vorherrſchende und ſinnlich wirkende Seite derſelben, ſich nicht allein zu einer höheren Selbſtſtändigkeit aufgeſchwungen, ſondern ſogar bis zu einer gewiſſen Virtuoſität ſich geſteigert hatte, deren letzter Endzweck und deren Hauptvorzug ja immer und ewig nur beſteht in der möglichſten Befriedigung des ſinnlichen Reizes neben (nicht ausgeſchloſſener) Gewährung auch eines geiſtigen Intereſſes, das übrigens in ihrem Gebiete auch nur mittelbar erreicht werden kann durch jene, welche ihrerſeits wieder das vornehmſte Mittel findet in der möglichſten Schönheit der Form.

Hier, mit Aufblühen der reinen Inſtrumentalmuſik, war es, wo die Kunſt überhaupt ſich endlich entledigte eines alle Freiheit beengenden Zweckes, wo — was früher, ſo lange das Wort des Textes gleichſam nur vorſchrieb den zu gehenden Weg, und dann die Kunſtwiſſenſchaft allenfalls nur noch hinzuthat, was von ihrer Seite zu einem Werke der Kunſt gethan werden kann, niemals geſchehen konnte — wo die Fantaſie des muſikaliſchen Künſtlers in der Geſtaltung ihrer Werke allein, ganz und gar und immer mehr ſich loszumachen wußte von aller hemmenden Feſſel und unbekümmert um welches beſtimmte Ziel die Gebilde in Tönen ausmalen, welche das lebendige Seelenauge erſchaut; hier war es, wo man in der Kunſt des Tonſatzes weniger mehr ſich an eine alte wiſſenſchaftliche Strenge des Contrapunkts, denn und hauptſächlich nur an das Naturgeſetz des Wohlklangs und der Schönheit in Erfindung reizender Melodien im weiteſten Umfange aller Sphären, in höchſter Fülle und Kraft ausdrucksvoller Harmonien ꝛc. ꝛc. binden konnte, durfte und dann auch wirklich band; wo die Muſik anfing und anzufangen vermochte, als Kunſt an und für ſich ſich zu erheben über alle bloße Tonwiſſenſchaft, und zu dem Ende das Reich ihrer Mittel zu erweitern nach allen Richtungen hin; wo der Menſch in der ihm ſo innigſt angehörenden Kunſt auch ganz Menſch einmal zu ſeyn vermochte, zu ſpielen mit dem Schönen, zu erregen zwar Gedanken und Empfindungen, doch auch zu befriedigen noch ſein eigenes ſinnliches Ohr; und wo eben deshalb auch die heutige moderne Muſik ihren erſten und eigentlichſten Anfang nimmt.

Damit habe ich nun freilich zugleich auch die Anſicht ausgeſprochen, nicht allein daß mit Aufnahme dieſes modernen Prinzips in ſich die Muſik auch erſt zu dem wahren Begriffe einer ſchönen Kunſt, die ſie doch einmal ſeyn ſoll, gelangt ſey, ſondern auch, daß in Hinſicht **auf ſolchen Begriff der heutigen modernen Muſik im Allgemeinen ein ungleich höherer und größerer Werth beigelegt werden müſſe denn der alt-klaſſiſchen**, daß, wo es

auf Schätzung vom eigentlichſten Standpunkte der Kunſt aus ankomme, auch allein jener und zwar ein ſehr bedeutender Vorzug gebühre; allein ich weiß auch nicht abzuſehen, durch was eine ſolche Anſicht noch ſich widerlegen und entkräften ließe? — Ich vergeſſe nicht des unſterblichen Thibaut's Bemühen in der Beziehung*), und wie ich ehre, hochachte ſeinen ſchönen Glauben, ſeine Ueberzeugung, ſeine Einſicht und ſein tiefes Gefühl, ſo war es ſicher doch nicht der eigentliche Standpunkt der ſchönen Kunſt, von welchem aus er und ſeine Meinungsverwandten den Blick unſerer Muſik zuwandten und letztere theilweiſe auch noch jetzt zuwenden, ſondern lediglich der Standpunkt der Wiſſenſchaft oder des allein klaſſiſchen Prinzips, deſſen hoch geiſtiges Intereſſe ohne Zweifel aber ſo lange noch nicht die eigentliche Schönheit in der Kunſt ausmacht und erfüllt, als alle Wiſſenſchaft dieſe nur verſteht und auffaßt in dem Verſchmelzen des Angenehmen mit dem Wahren und Guten, eines unintereſſirten Wohlgefallens mit dem reinen Ausdrucke geiſtiger Kraft. Der klaſſiſche Muſikſtyl bewegt ſich gewiſſermaßen in einer glücklichen Mitte zwiſchen künſtleriſcher oder vielmehr ſubjectiver Freiheit und dem ſtrengen formalen Geſetze, auf dem Wendepunkte zwiſchen Geiſt und Seele, zwiſchen dem Vermögen des Denkens, Empfindens und Begehrens; aber als Mitte, als Scheideweg, kann dieſer ihr weſentlichſter Moment auch nur ein Durchgangs-, noch kein Ziel- oder Endpunkt ſeyn, ein Durchgangspunkt, auf welchem die Muſik, durch die Kraft eines allmächtigen und ſeine Zeit weit überflügelnden Genius, hie und da wohl den Gipfel der Schönheit bis zu einem gewiſſen Grade zu erſteigen, und wo ſie hie und da wohl in der Form ihrer plaſtiſchen Individualität ſo geiſtig concret und reich zu erſcheinen vermochte, daß alle Töne in ſie hineinſpielten, aber dennoch auch den Charakter einer vergangenen alten trockenen Zeit immer noch in näherer oder entfernterer Begleitung, gewiſſermaßen als ſteten dunklen Hintergrund an ſich behielt, und den ſie daher auch vollſtändig erſt durchſchritten haben mußte, ſollte ganz und endlich ſie nun auch einmal erſcheinen als das, was ſie iſt, was ſie ſeyn ſoll, eine wahrhaft ſchöne Kunſt der Seele. Unendlich Großes (in ſeiner Art) mag die Zeit der antik-klaſſiſchen Muſik hervorgebracht haben, immer ſind es doch nur Werke, denen wir vornehmlich nur vom Standpunkte der Wiſſenſchaft und Intelligenz aus, weniger von dem der idealen

---

*) In ſeinem bekannten Werke „Ueber Reinheit der Tonkunſt“ (Heidelberg 1824 und 1827).

Schönheit, ein lebendigeres und lebenvolleres Intereſſe abzugewinnen vermögen, da auch in ihrer Form nur wohnt und Nichts athmet als reine Geiſtigkeit, — immer nur Werke, mit denen die Muſik ihre Aufgabe als eigentlich ſchöne Kunſt niemals zu erreichen glauben darf, mit denen übrigens ſie den rechteſten Weg auch eingeſchlagen hatte zum Ziele, indem ſie ſtets feſter und feſter ſich damit band an ein ewig bewegtes Leben, an die nimmer raſtende Wiſſenſchaft, an die von Innen heraus ſich ſtets fort und fort bildende Natur, und es ſonach auch nicht fehlen konnte, daß ſie endlich jenen Durchgangspunkt überwältigte und zu der lichten Offenbarung ſich emporſchwang, daß nur das Geſetz des Wohlklangs und der Schönheit ihr in Weſen und Form als meiſternder Führer zu dienen hat, und wo ſie nun endlich auch genannt wird eine wahrhaft ſchöne Kunſt, eine moderne Muſik.

§. 67.

Aleſſandro Scarlatti und ſeine Zeit.

Jenen Genius zu bezeichnen, durch deſſen Kraft, und die Zeit, in deren Schöpfungen vornehmlich ein ſolcher Durchbruch, ein ſolcher Uebergang von dem klaſſiſchen zu dem modernen Elemente in unſerer Kunſt, ein ſolches Ueberwältigen des bezeichneten Durchgangspunktes zu der lichten Offenbarung eines Schönheitsideals in den Erſtrebungen der Muſik vollendet wurde, ſind wir eben bei der Gelegenheit angelangt, wo — wie ich früher verheißen — wir uns noch näher bekannt zu machen haben mit der ganzen inneren und äußeren, geiſtigen wie perſönlichen, vor allen aber künſtleriſchen Individualität eines Mannes, der, überall mit ſchöpferiſcher, gebietender und leitender Gewalt zu ſeiner Zeit eingreifend, auch in den bisherigen Betrachtungen der mancherlei Vorgänge des ſiebenzehnten Jahrhunderts zum öftern ſchon genannt werden mußte, nämlich Aleſſandro Scarlatti's. Geboren um 1650 zu Neapel *) hatte der außerordentliche Ruf, mit welchem Cariſſimi's Name noch in des Meiſters Greiſesjahren überall ausgeſprochen wurde, denſelben nach Rom geführt, vor Verlangen glühend, ſich unter eines ſolchen Heros eigner Leitung wo möglich zu einem guten Tonſetzer auszubilden, wozu Talent und Neigung, Luſt und Liebe zur Sache ihn nach allen Kennzeichen zu urtheilen auch zu beſtimmen ſchienen. Es hielt in der Regel ſchwer, für ſolche Zwecke Cariſſimi damals noch zu gewinnen, aber ein für jene Zeit ausgezeichnetes Clavierſpiel, ein heller, tiefe

*) Nach Anderen ſoll A. Scarlatti ein Sicilianer geweſen ſeyn.

geiſtige Anlage verkündender Blick und welche dergleichen empfehlende Eigenſchaften mehr machten es diesmal dem jungen Fremdlinge leicht, und um ſeines Fleißes willen auch bald mit wahrhaft väterlicher Liebe ihm zugethan, weihete der erfahrne Meiſter den gelehrigen Jüngling ein in alle Geheimniſſe und Richtungen ſeiner eigenen Kunſt. Bis zum Jahre 1680 dauerte dieſer Unterricht; dann trennte ſich Scarlatti von ſeinem Lehrer, durchreiſte ganz Italien, ſah und hörte, wo nur etwas Muſikaliſches zu ſehen und zu hören war, beſuchte alle größere Theater und machte ſich mit deren Meiſtern bekannt, wie zu Bologna, Florenz, Venedig ꝛc. ꝛc.; ſtudirte dann auch noch den eigenthümlichen Geiſt der einſt von Willaert gegründeten Venetianiſchen Schule; kam nach Deutſchland ſogar, um auch hier die Kunſt in allen ihren Blüthen zu erforſchen; hielt ſich namentlich längere Zeit in München und Wien auf, wo Opern und Kirchenſachen von ihm aufgeführt wurden und den glänzendſten, ehrenvollſten Beifall erhielten; und ging endlich nach Neapel zurück, wo er als königl. Oberkapellmeiſter angeſtellt wurde, und wo er nun, ausgerüſtet mit Mitteln, Erfahrungen, Kenntniſſen und Fähigkeiten, wie kaum Einer noch vor ihm und jedenfalls kein Tonſetzer neben ihm, mit der ganzen Kraft ſeines hehren, großen Geiſtes und Talents auch an die Vollendung einer Arbeit, eines Werkes ging, zu dem Natur und Zeit ihn eben ſo wohl berufen zu haben ſchienen, als er letztere dadurch zu einer der merkwürdigſten Epochen unſerer geſammten Kunſtgeſchichte erhob. Ich habe bei verſchiedenen Gelegenheiten ſchon Veranlaſſung gehabt, der außerordentlichen Umwandlungen und Neugeſtaltungen zu gedenken, welche allein durch Scarlatti in unſerer Kunſt erſt hervorgebracht wurden *): durch alle dieſe Leiſtungen ſeine Zeit eigentlich um ein Jahrhundert faſt überflügelnd, erſcheint er als Reformator ziemlich überall, wohin nur unſere Kunſt, der Verbeſſerung bedürftig, reichte; insbeſondere jedoch war es ſeine kühne freie Behandlung der Inſtrumentalmuſik, und der blendende Reiz, den er allen ſeinen Melodien und harmoniſchen Erfindungen zu geben vermochte, welche ihn zu einer Macht erhoben, deren Wort und Wille das Zeichen gleichſam geben ſollte zu einem völligen Hinaustreten jetzt auf einmal aus der klaſſiſchen Vorhalle in das eigentliche und wahre Reich der Schönheit, und ſo allein auf dem von der Natur aller Kunſt vorgeſchriebenen Wege des ſinnlichen Reizes und der vollendet ſchönen Form, als den überall rechten und nir-

*) Man ſehe vornehmlich die §§. 34 ff. des dritten und die §§. 63 ff. des vorhergehenden ſechſten Kapitels.

gends verirrenden, dem Tone da Eingang zu verſchaffen, wo allein er ſeine wirkſame Heimath findet. Was Scarlatti unternahm, was er gethan, geſchaffen und gelehrt, — es ſollte ihn bezeichnen als dasjenige Glied in der Kette der Weſen, welches berufen ſchien, die Muſik herauszufordern aus einem alten verjährten Elemente und anzuknüpfen an ein neues, das moderne; als dasjenige Glied, in welchem ſich concentrirte alle künſtleriſche Kraft der Zeit und dieſe machte zu dem Tage, an welchem zum erſtenmale in vollſter Klarheit die Sonne aufging in der Tonkunſt ſchönen Welt, und an welchem dieſe völlig abzuſtreifen anfing ihr altes Gewand und anzulegen ein neues im immer friſcheren Grün, wie die Erde nach allmächtig ſtärkender Ruhe an jenem erſten ſonnigen Tage des belebenden Wonnemonds.

§. 68.

Fortſetzung.

Daß, ob bewußt oder unbewußt nun, eine ſolch' totale Reform bis in das eigentliche Herz der Tonkunſt auch ein gleichmäßig kräftiges und entſcheidendes Eingreifen in alle Weiſen ihrer Aeußerung, und ſo auf Seiten Scarlatti's, als des Reformers, den imenſeſten Fleiß in allen Theilen und Zweigen der Kunſt vorausſetzte und bedingte, war eine Nothwendigkeit, deren Gründe meines Nachweiſes nicht mehr bedürfen. Zeiten lenken und Zeiten mit all' ihrem Inhalt zu ſich heraufziehen zu gleicher Anſicht und gleichem Zweck in einer Sache, duldet des Weilens nicht, ſondern fordert des unaufhaltſamen Rührens und Arbeitens in allen Richtungen der Zeit und eine Unverſiegbarkeit der Kräfte, welche ſelbſt in ihrer Univerſalität auch für das Einzelne immer genügende Nahrung bieten. Daher die unendliche, kaum glaubliche Zahl von Werken, welche Scarlatti in ſeinem Leben, das bis 1725 reichte *), zu Tage förderte. An Kirchenſachen allein ſchrieb er mehr denn 200 Meſſen, nicht viel weniger Motetten, mehrere große Oratorien und an 400 Cantaten. Opern zählt unſere Literatur nicht weniger denn 109 von ihm auf; und nun noch die lange Reihe von einzelnen Inſtrumentalſätzen und kleinen Geſangparthien! — Wir ſtaunen und vergeſſen darüber den tiefer liegenden gebieteriſchen Grund ſolch' beiſpielloſen Fleißes. Von den Cantaten beſaß Burney, wie dieſer in ſeiner Geſchichte verſichert, 35 Stück, welche Scarlatti während eines Beſuchs bei einem ſeiner Freunde, dem Kapellmeiſter Andr. Adami zu Tivoli, in der Zeit vom Oktober 1704

---

*) Nach anderer Angabe bis 1728.

bis zum März 1705 componirt hatte. Ueber jeder Cantate iſt Tag und Dauer der Arbeit von Scarlatti ſelbſt angemerkt, und nach dieſen Notizen ſchrieb er nicht länger an einer ſolchen, als immer nur einen Tag. Laſſen wir auch einen noch geringeren Umfang denn heute bei dieſen Werken gelten, — die Schnelligkeit der Arbeit bleibt bei ihrem künſtleriſchen Werthe zugleich immer bewunderungswürdig. Im vierten Bande ſeiner Geſchichte, S. 171 ff. theilt Burney auch ein Recitativ aus einer dieſer Cantaten mit, und als eine der vorzüglichſten von allen jenen Cantaten bezeichnet Piccini die mit einem begleitenden Fagott und der Arie „Quando il Toro muge“ etc. Von den Opern will ich als die berühmteſten nur nennen: „Pyrrho e Demetrio“, „Teodora“, „il Mitridate Eupatore“, „il Trionfo della liberta“, „Ciro“, „Carlo re d’ Alemagna“, „Telemaco“, nnd „Marco Attilio Regolo“. In allen dieſen (genannten und ungenannten) Werken nun hatte Scarlatti ſich zwar den geiſtigen Ausdruck zur Hauptaufgabe geſtellt, doch auch denſelben zu erzielen geſtrebt in möglichſt ſchönſter Form, die zugleich einen Reiz für die Sinne offenbart und mittelſt dieſer jenem erſten das ganze Innere des Hörers erſchließt. Daher ſeine ſchöne, ſeine vollendete Deklamation in den Recitativen; daher der biegſame und melodiſche Fluß in ſeinen Arien; die figurenreichere Begleitung der Inſtrumente; das liebliche Solo in den einzelnen inſtrumentalen Sätzen, und die Kraft und die Kühnheit in den Chören; was Alles die Morgenröthe eines glänzend ſchönen Lebens unſerer neuen Kunſt bezeichnet und die letzten Pforten ſprengte, welche das moderne Kunſtreich vielleicht noch von dem eines antik-klaſſiſchen Muſikſtyls trennen mochten; was Scarlatti ſelbſt gewiſſermaßen uns vorführt als den Anteſignan derjenigen Periode, welche von Anderen auch wohl „der italieniſchen Muſik ſchöne Periode“ genannt worden iſt, im Gegenſatze zu der eben beſchloſſenen, eigentlich klaſſiſchen Periode nämlich, die bei ihnen „der italieniſchen Muſik große Periode“ heißt.

Auch nicht als Tonſetzer und Virtuos für ſich blos ſuchte Scarlatti in bezeichneter Richtung auf ſein Zeitalter hinzuwirken und dies — was ich nicht oft genug ſagen kann — ſomit zu dem eigentlichen Wendepunkte der beiden großen Lebensepochen aller Muſikkunſt zu erheben, welche dieſe umfaſſen gleichſam wie die vier Menſchenalter alle Geſchichte der phyſiſchen Natur, ſondern auch als Lehrer that er ſich, bei aller und großen Thätigkeit, welche er in jenen Bereichen entwickelte, noch hervor in der bereits und nun noch mehr durch ihn berühmt gewordenen neapolitaniſchen Schule, in welchen Meiſter wie ein Haſſe und Leonardo Leo z. B. gebildet wurden, und die ihre Zöglinge ausſchickte von jetzt an nach alle Gegenden und Ländern, um mit jugendlich

kräftiger Hand fortzubauen auf dem Grundſteine, den Scarlatti der neuen modernen Halle gelegt hatte, zu verkünden und als einzig rechtmäßige Normen in Wort und Beiſpiel aufzuſtellen die Lehren und Principien dieſes, und ſo, wo etwa Scarlatti's eigene Stimme noch nicht hingereicht hatte, zu vollenden die Reform, welche von dieſem begonnen worden war, und zu deren Syſtem um ſo lieber auch alle Welt ſich bekennt, als damit der Menſch zum erſtenmal ſich ganz auch wieder fand als Menſch in ſeiner geliebteſten und verbreitetſten Kunſt, wie dieſe ſelbſt ſich auch zum erſtenmale darin erkannte als der volle Inbegriff einer eigentlichen Schönheit.

§. 69.

Anfänge eines wirklichen Kunſtgeſangs.

Was indeſſen nicht allein das Vollbringen ſolcher Reform um ein Bedeutendes erleichtern mußte, ſondern dieſelbe gewiſſermaßen auch ſchon vorbereitet und eingeleitet hatte, und was daher zuerſt auch die Kraft und die Fähigkeit in ſich einſchloß, das moderne Kunſtelement an ein hinſterbendes oder nur in einzelnen ſchwachen Zügen noch fortlebendes klaſſiſches anzuknüpfen, war das Entſtehen eines eigentlichen Kunſtgeſangs und das immer mehr ſich verbreitende Wohlgefallen daran in der zweiten Hälfte des ſiebenzehnten Jahrhunderts, theils ſchon vor, merklicher aber noch mit Scarlatti's erſtem energiſchen Auftreten.

In den früheren Zeiten des ausſchließlichen Contrapunkts, von Dufay an bis auf Monteverde, in welchen Zeiten aller eigentliche muſikaliſche Geſang blos Chorgeſang war, beſtand das am meiſten und faſt ganz allein beſonders geſchätzte Talent eines Sängers in der Kapelle vornämlich nur in der Vollkommenheit ſeiner theoretiſchen Kenntniſſe. Vermochte ein Sänger fertig vom Blatte zu ſingen (und dazu war, bei dem einmaligen Stande des ganzen Muſikſyſtems und der Compoſitionsart nothwendig, daß er ein durchbildeter Theoret und ſelbſt gewandter Tonſetzer war), ſo reichte dies hin, Anſehen, Ruhm und Glück ihm zu bereiten; auf Schönheit der Stimme kam es dabei nicht ſo ſehr an, und beſaß er nebenbei auch noch eine ſolche, ſo trug das weniger zur eigentlichen Begründung, denn mehr nur zur Erhöhung ſeines Rufs bei, indem man ſolchen Beſitz nur als eine zufällige, glückliche und ſchätzenswerthe Beigabe zu den eigentlichen Erforderniſſen eines guten und brauchbaren Sängers betrachtete. Daher kam es denn auch, daß Knaben ſelten oder gar nicht in den Kapellen angeſtellt wurden, und wenn dieſelben eine auch noch ſo ſchöne Sopran- oder Altſtimme beſaßen. Die Zeit, welche man allenfalls für die Fortdauer derſelben hoffen durfte, reichte nicht hin, ſie auch in theoretiſcher Beziehung

ſo weit auszubilden, daß man mit Ruhe hätte ihnen den Vortrag einer Compoſition anvertrauen dürfen. Nur hie und da nahm man einige Knaben auf, die dann aber nur mit Männern, welche ihnen ihre Stimmen praktiſch eingeübt hatten, gemeinſchaftlich zur Verſtärkung der Stimmen mitſangen. Frauen und Mädchen waren eines Theils ſchon durch die kirchliche Etiquette ganz und gar von dem öffentlichen Kirchengeſange ausgeſchloſſen und andern Theils hielt man ſie auch nicht zu einer ſo hohen kunſtwiſſenſchaftlichen Ausbildung, als der Geſang erforderte, befähigt. So waren in jener Zeit ziemlich alle Kapellen nur mit Männern von praktiſcher und theoretiſcher Durchbildung beſetzt, und die Sopran- und Alt-Parthien der Chöre wurden von ſogenannten Falſettiſten ausgeführt *). Aus dem Grunde bemerkte denn ausdrücklich auch Ludovico Viadana, als er den erſten öffentlichen Verſuch mit den bekannten Kirchen-Concerten machte, in einer Vorrede zu denſelben (1602), daß dieſe ſeine Geſänge, obſchon weniger- und einſtimmig, immer doch „beſſer von Falſettiſten als von **Soprani naturali** auszuführen ſeyen, da eines Theils die letzteren (putti-Knaben) zu fahrläſſig und ohne Ausdruck zu ſingen pflegten, andern Theils aber meiſtens auch eine zu ſchwache Stimme beſäßen.“ Mit Einführung dieſer ſogenannten Concerte indeß und der Monodie überhaupt, des muſikaliſch dramatiſchen Geſanges, der Cantate, der Arie in der Oper ꝛc. ꝛc., machte ſich nach und nach und mit immer heftiger Forderung zwar auch das Bedürfniß und nicht allein ſchöner Stimmen, ſondern ſelbſt eines gebildeten Vortrags fühlbarer. Namentlich war in der Oper der Erfolg eben ſo ſehr von der Kunſt des vor- oder darſtellenden Sängers, als von der gelungenen Compoſition des Autors der Muſik abhängig, und es lag daher eben ſo ſehr im Intereſſe der Unternehmer derſelben, durch reichliche Bezahlung gute Sänger aufzumuntern und für ſich zu gewinnen, als die Componiſten dabei intereſſirt waren, auf die Kunſtbildung derſelben in jeder Beziehung nach Kräften einzuwirken, mit deren allmähliger Zunahme nun aber auch die Forderungen der Componiſten in ihren Tonſätzen ſich ſteigerten und endlich ein förmlicher Kunſtgeſang ſich ausbildete, eine kunſtmäßige Fertigkeit und Schulung zur Regel eines jeden guten öffentlichen Sängers ſich erhob, die mit Zunahme der Kammermuſik und je mehr von den Theaterſtücken auch in die Unterhaltung der Privatzirkel übergingen, dann ſelbſt zur allgemeinen Bedingung, wo nur immer geſungen und Muſik gemacht werden ſollte, ſich ſteigerte, und daher, in

---

*) In der päbſtlichen Kapelle zu Rom ſollen ſich damals vorzüglich die Spanier im Falſettgeſange ausgezeichnet haben.

ſolcher Ausdehnung des Bedürfniſſes, auch eben ſo wenig mehr durch den beſonderen Unterricht des Einzelnen blos erreicht werden konnte, als zu dieſem Unterrichte ſelbſt nun auch Fähigkeiten, Anlagen, Kenntniſſe und Fertigkeiten erfordert wurden, welche nebenbei noch zu erlangen nicht jedem Muſiker und Componiſten Gelegenheit, Zeit, Muße, Luſt und Talent genug zu Gebote ſtanden.

§. 70.

Aelteſte öffentliche Lehranſtalten des modernen Kunſtgeſangs.

Daher konſtituirten ſich, mit weiterer Ausbildung dieſes neuen Kunſtzweiges des modernen Kunſtgeſanges, alsbald auch, und vorerſt beſonders in Italien, öffentliche Lehranſtalten für denſelben, jene berühmten Singſchulen, die ſofort mit ihrem Entſtehen ſowohl als noch mehr im folgenden achtzehnten Jahrhunderte ſo unendlich viel zum Flore der Muſik, namentlich in Italien, beigetragen haben, und welche, mit ihren nächſten Erfolgen in der praktiſchen und techniſchen Ausbildung der Sänger ſelbſt, dann auch auf die Geſangscompoſition überhaupt einen ſo weſentlichen Einfluß ausübten, daß mit Steigerung jener auch der Reichthum dieſer ſich fort und fort erweiterte und vermehrte. Solche Schulen errichtete z. B. vor Schluß unſerer gegenwärtigen Periode noch Francisco Antonio Piſtocchi zu Bologna, Aleſ. Fedi zu Rom, und Franc. Redi zu Florenz. Die Sänger, welche aus denſelben hervorgingen, galten für wahre Wunderwerke; was man bisher nur von Inſtrumenten hervorzubringen möglich gehalten hatte, ſetzte man auch für den Geſang; das moderne Element ſchlug auch hier immer friſchere und üppigere Blüthen, und die italieniſchen Meiſter der Geſangskunſt verbreiteten ſich ſchnell über ziemlich ganz Europa, deſſen Höfe dieſelben unter den reichſten Belohnungen in Sold nahmen. Beſonders angeſehen, berühmt und daher beſucht aber blieb ſtets die Bologneſer Schule des Piſtocchi. Dieſer, 1660 zu Bologna geboren, war ſelbſt auch ſchon ein ausgezeichneter Sänger und beſaß in ſeiner Jugend eine wunderbar ſchöne Sopranſtimme, weshalb er ſich der Operation unterwarf *). Auf den Theatern ſeiner Vaterſtadt ſowohl als anderer großer Städte erregte er die allgemeinſte Bewunderung. Durch ausſchweifende Lebensweiſe verlor er indeß ſeine Stimme, und die Noth trieb ihn, als Notenſchreiber ſein Brod zu verdienen. Das verſchaffte ihm übrigens

*) S. den folgenden Paragraphen.

anderer Seits wieder Gelegenheit, die Tonſetzkunſt zu ſtudiren, und als ſich nach einigen mäßig durchlebten Jahren ſeine Stimme wieder einſtellte, die ſich nun jedoch in einen ſchönen Contraalt umgewandelt hatte, ſo war er mit allen Kräften und Mitteln auch ausgerüſtet, nicht allein ſelbſt als vollendeter Sänger zu wirken, ſondern auch als Lehrer der Geſangskunſt die beſten Erfolge ſich zu ſichern. Er förderte manches Werk als Tonſetzer in die Welt, namentlich ſo lange er als Kapellmeiſter zu Anſpach angeſtellt war, allein ſeine größten Verdienſte erwarb er ſich immerhin doch durch die Gründung jener Schule in ſeiner Vaterſtadt. Die Sänger, welche daraus hervorgingen, z. B. ein Bernacchi, Paſi, Paita u. A., riefen eine totale Umwandlung in der bisherigen Art und Weiſe des Geſanges hervor. Die Anhänger der früheren Einfachheit in demſelben eiferten Anfangs zwar ſehr gegen ihn, allein das Publikum rief deſto lauter und unaufhörlich ihm und ſeinen Schülern Beifall, die Theater und Concertanſtalten zahlten denſelben die enormſten Honorare, und ſo war das große Werk der allſeitigen Einführung des glänzenden Kunſtgeſanges vollbracht, das nachgehends eine Fauſtina und ein Farinelli zu ſeiner höchſten Vollendung führen ſollten. Es iſt daher nicht Unrecht, wenn man Piſtocchi, der 1720 zu Bologna ſtarb, als den Vater des wahren Kunſtgeſangs bezeichnet, aber Unrecht, wenn man ihn — wie ſchon geſchehen — auch als den Vater des jetzigen phyſiognomieloſen italieniſchen Geſanges überhaupt damit bezeichnen will. An die Stelle klaſſiſcher Natürlichkeit trat allerdings beſonders durch ihn erſt mehr moderne Kunſt auch im Geſange; allein die ſpätere Ausartung dieſer in bloße Künſtelei wollte er gewiß nicht, und will man ſeine eigenen Compoſitionen und Solfegen als Beleg dafür anführen, ſo iſt wohl zu erinnern, daß Alles, was er von 1700 an etwa noch für ſeine Schule componirte, Nichts ſeyn ſollte als Mittel zum Zweck, als Mittel zur Erreichung der höchſtmöglichſten techniſchen Fertigkeit und nicht auch ſchon das letzte Ziel des Geſanges ſelbſt.

§. 71.

Erſcheinen der Kaſtraten.

Vorhin, §. 69, ſagte ich, daß durch Einführung der Monodie, der ſogenannten Concerti, des muſikaliſch dramatiſchen Geſanges, der Cantate, Arie ꝛc. ꝛc., auch das früher nicht ſo fühlbar geweſene Bedürfniß ſchöner Stimmen und eines gebildeten Vortrags ſich geſteigert hätte, und führte zugleich an, daß bis dahin die Sopran- und Altparthien, wegen des letzteren und noch mancher anderer Gründe, immer von Falſettiſten und nicht etwa von Knaben, noch weniger aber von Frauenzimmern, aus-

geführt worden ſeyen. Schöne Stimmen traf man nun aber begreiflicher Weiſe nicht oder doch nur ſehr ſelten bei den Falſettiſten, und konnten Knaben der Aufgabe des Vortrags um dieſer oder jener Urſache willen nicht genügen, durften, wollten oder konnten Frauenzimmer nicht öffentlich auftreten auf der Bühne oder in den Kirchen, ſo — **horribile dictu!** — hielt man es keineswegs für ein zu großes Opfer, wenn man um Befriedigung ſolches Bedürfniſſes und der einſeitigen Etiquette willen ſich die häufiger vorkommenden ſchönen Stimmen der erſteren durch eine künſtliche wundärztliche Operation zu ſichern ſuchte, und um ſo weniger, als nun auch den jung Entmannten Zeit genug blieb, ſich die ſonſt nöthigen Kenntniſſe und Erfahrungen zu einem kunſtmäßigen Vortrage zu ſammeln, und ihre künſtlich vor aller Mutation bewahrte Stimme auch die intenſive Fähigkeit und Flexibilität zu dem aufblühenden Kunſtgeſange an ſich trug: es entſtanden Kaſtraten.

Allerdings ſcheint der bekannte Ausſpruch des Ammianus Marcellus: „**Semiramis teneres mares castravit omnium prima**“, darauf hinzudeuten, als habe die Königin Semiramis ſchon auf eine ſolch' naturwidrige Weiſe eine bleibende Sopranſtimme zu erzielen geſtrebt, und der bekannte Wekherlin meint geradezu, daß mit Einführung der Mönche, dieſer gleichſam unoperirten Kaſtraten, auch die operirten entſtanden ſeyen; auch iſt gewiß, daß ſchon im dritten Jahrhunderte nach Chriſtus in Italien einige Kaſtraten lebten, und der Eunuchen im Oriente als Diener und Aufſeher der Harems gab es ſchon ſeit Jahrtauſenden; allein nicht weniger verläſſig waren dieſe Unglücklichen immer doch nur ein Opfer der Eiferſucht und Liebe, und nicht etwa auch ſchon der Kunſt und des Geſanges insbeſondere. Für die Zwecke dieſes führte erſt das ſiebenzehnte Jahrhundert aus angegebenen Gründen die grauenvolle Sitte der Operation wieder ein, und die Sucht nach irdiſchem Wohlleben, wie der Geiz nach Reichthum an äußeren Glücksgütern öffneten ihr nicht minder bereitwillig Thür und Riegel, zumal — da es Anfangs doch der Freiwilligen nur ſehr wenige geben wollte — als Pabſt Clemens VIII. nicht nur Kaſtraten mit den enormſten Gehalten in ſeine eigene Kapelle aufnahm, ſondern, wie Schubart verſichert*), durch ein eigenes Breve ſogar, das mit der merkwürdigen Clauſel „**ad honorem Dei**“ ſchloß, die Kaſtration autoriſirte oder ſanktionirte. Nun trat die Ehre, der Gehorſam und der fromme Glaube zu jenen erſten Lockungsmitteln noch hinzu, und der armen Opfer — ach! — fielen nicht wenige ſogar vergebens.

---

*) Man ſehe deſſen „Ideen zu einer Aeſthetik der Tonkunſt“ S. 43.

Dürfen wir der gewöhnlichen Annahme Glauben ſchenken, ſo war der Pater Girolamo Roſini aus Perugia das erſte Opfer, das dieſer päbſtliche Erlaß der Kirche brachte*), und er ward ſchon 1601, alſo kurz nach Viadana's Erfindung der Kirchenconcerte, in der päbſtlichen Kapelle angeſtellt, und wollten die Falſettiſten, beſonders die Spaniſchen, ihn Anfangs auch nicht aufnehmen, ſo bewirkte die Freude des heiligen Vaters an ſeinem Geſange doch bald, daß kein Italiener mehr die Fiſtulirungen der Spanier ſchön finden wollte, und dieſe mußten, da auch die nächſten Nachfolger des Clemens bewieſen, wie wenig es dem päbſtlichen Stuhle auf Menſchen und Menſchenwerth ankomme, wenn nur ein (hier doch ſcheinbares) Bedürfniß der Sinne mehr befriedigt und anderer Seits ein altes (lächerliches) Herkommen deſto kräftiger geſchützt werde, den entmannten Kirchendienern und Sängern gar bald und immer mehr und mehr den Platz räumen. Wie bereits angedeutet, hatte die eben entſtandene Oper mit ihren Theilen keinen geringen Einfluß darauf, und zwar in einem deſto höheren Grade, je mehr dieſelbe ſich ausbildete. Man hatte ſich von dem guten Erfolge der Kaſtration in Hinſicht der Stimmerhaltung überzeugt, durch die Kirchenmuſiken an den Kaſtratengeſang gewöhnt, die glänzende Luſt des Theaterlebens lockte, und die Väter hatten binnen Kurzem nicht mehr nöthig, die Söhnchen mit hübſchen Stimmen zu einer Operation zu bereden, die auf der einen Seite ſo außerordentlich großen Vortheil verhieß, und auf der andern — nach beſtens erlogener Verſicherung ſo leicht und wenig ſchmerzvoll ſey. Gleich Prieſtern der Cybele drängten die Getäuſchten ſich von ſelbſt herzu, ſich, ihre eigene Natur, der Muſe des Geſanges und dem Gotte des Geldes zu opfern. Zu verführeriſch waren die reichen Einkünfte, z. B. des berühmten Graſetto zu Rom, des Marcheſini zu Bergamo u. A., unglückliche Ausgänge wurden mit höchſter Sorgfalt verheimlicht, und eine wahre Schlachtbank entſtand, wie der Verfaſſer des bekannten Werkes „Le Brigandage de la Musique italienne" (S. 48 ff.) ſich ausdrückt, in den Ländern des heiligen Pabſtes; die Wundärzte zu Rom und in der Nachbarſchaft wurden wahre Henkersknechte, und die Abſtumpfung alles menſchlichen Gefühls ging ſo weit, daß dieſe Leute ihre anatomiſchen Theater mit Aushängeſchildern bezeichneten, auf denen zu leſen war: „Qui si castra ad un prezzo ragionevole", oder ſonſt eine Geſchicklichkeits- oder Wohlfeilheits-Anpreiſung.

Die berühmteren unter den älteſten bekannten Kaſtraten waren, außer

---

*) Vergl. Forkels Geſchichte, Bd. 2, S. 711.

den ſchon genannten, noch: Guidobaldo, Gregori, Vittori, Angelucci und wenige Andere. Von Italien verbreiteten ſich dieſelben nach der Zeit auch über andere Länder, Gott ſey es gedankt! aber mit ihnen nicht auch die Sitte der Kaſtration, außer Frankreich, welches, wie heftig auch dagegen ſchon von ſeiner Seite geſtritten wurde, gleichwohl wenigſtens einige eigene Kaſtraten hatte, wie z. B. in dem Liedercomponiſten und Sänger Albaneze, der zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts lebte. In England, Holland, Deutſchland und überhaupt in den nördlichen europäiſchen Ländern erregte ihr Erſcheinen beinahe Aufruhr; ihre langen, hageren Geſtalten mit dicken Beinen und blaſſen Geſichtern wollten durchaus nicht gefallen, bis am Ende, wie Forkel meldet*), die Frauenzimmer ſich ihrer annahmen und an der merkwürdigen Zweideutigkeit ihrer Leiber ſich ergötzten. Dies war ohngefähr gegen Ende des ſiebenzehnten Jahrhunderts der Fall, und ich ſollte füglich meine diesſeitige Erzählung damit ſchließen; allein um ſpäter den, für jedes edlere Gefühl zumal nicht ſehr intereſſanten Gegenſtand nicht noch einmal aufnehmen zu müſſen, ſey mir geſtattet, auch die ferneren Schickſale des Kaſtratengeſangs gleich hier noch überſichtlich mitzutheilen, und um ſo mehr, als auch der Ueberblick über dieſen geringen und kurzen Theil unſerer Geſchichte dadurch erleichtert wird.

§. 72.

Fortſetzung.

Seit jener Zeit genoſſen die Kaſtraten, welche vordem von aller beſſeren Geſellſchaft ausgeſchloſſen waren **), zum mindeſten doch eine Art Exiſtenz, machten eine Art Band aus zwiſchen der Wirklichkeit und der Illuſion in der bürgerlichen Geſellſchaft, und waren ſie wirklich ausgezeichnete Sänger, ſo wurden ſie bewundert und reich belohnt. Der jedem Geſangsfreunde

---

*) In ſeiner Geſchichte, Bd. 2, S. 339.

**) Im lebendigen Gefühle des an ihnen begangenen Frevels ſchienen die Kaſtraten von jeher in ihrem äußeren Umgange ſich gleichſam rächen zu wollen an der Menſchheit und der Natur ſelbſt. Die Chronique scandaleuse weiß nicht genug zu erzählen, wie ſehr ſie zu allen Zeiten geneigt waren, das Geſchäft der Eunuchen im umgekehrten Sinne zu verrichten. Es war auch ſtets gefährlich, den Kaſtraten an ſeinen Zuſtand zu erinnern, und der Italiener ſelbſt nennt ihn heut noch nicht Castrato, ſondern allgemein nur Musico, wodurch dann auch dieſer Name in Italien in einen ſolchen Verruf gekommen iſt, daß ein ganzer Mann ſich nicht mehr Musico nennen laſſen mag, und z. B. Vogler mit großen verdächtigen Augen angeſchaut ward, als er einſt, in den erſten Tagen ſeines Aufenthalts in Italien, in einer Geſellſchaft, um zu ſagen, er ſey auch Muſiker, ſich der Phraſe des Correggio bediente, und ſagte: „anch' jo son musico“.

aus mancherlei Erzählungen bekannte Farinelli z. B. erhielt in London 2500 Pfund jährlich; Sineſino erwarb ſich in wenigen Jahren ebendaſelbſt 15,000 Pf.; Majorano konnte ſich ein Herzogthum kaufen und ſeinem Neffen ein Vermögen von 12,000 Ducaten jährlicher Renten hinterlaſſen; nicht viel weniger Crescentini, Veluti, Careſtini u. A. Die Stimme gewiſſenhafter Ethiker wurde dadurch nicht zum Schweigen gebracht; vielmehr fing ſie gerade in dem Augenblicke, wo der Enthuſiasmus für den Kaſtratengeſang ſeinen höchſten Gipfel zu erreichen drohte, auch am lauteſten zu reden an, und fand immer geneigtere Ohren, ſelbſt auf dem heiligen Stuhle zu Rom. Beſonders war ſolches aber in Deutſchland der Fall. Doch konnte demungeachtet an einer gänzlichen und ſchnellen Vertilgung des Uebels noch nicht gedacht werden. Selbſt die Drohung des Pabſtes Clemens XIV. mit dem Kirchenbanne gegen alle diejenigen, welche ſich im entfernteſten nur noch mit der Bildung neuer Kaſtraten beſchäftigen würden, und gegen dieſe ſelbſt, war nur von ſehr ſchwacher und langſamer Wirkung: für den Fall des Verraths hatte man ſchon allerlei Entſchuldigungen und Vorgeben von Umſtänden in der Hand, welche die Operation nach ärztlichem Erfunde als unumgänglich nothwendig gemacht haben ſollten. Und auch Napoleon, welcher bald nach der Einnahme von Italien Todesſtrafe darauf ſetzte, hat den Unfug und Frevel an der Menſchheit noch nicht ganz auszurotten vermocht, indem, verläſſigen Nachrichten zu Folge, unerachtet jenes jetzt noch im Kirchenſtaate gültigen Verbots, gleichwohl dort diejenigen Knaben, bei welchen man in Folge irgend eines natürlichen oder zufälligen Ereigniſſes die Operation anwenden muß, wenn es die Eltern erlauben, auf Koſten der Regierung mit größter Sorgfalt erzogen und mit außerordentlichem Fleiße für den Geſang gebildet werden, und hierdurch wohl manchem Betruge ein betrügeriſcher Vorſchub geſchieht: eine Vermuthung, die um ſo begründeter erſcheint, als in der Regel ſolche unglückliche Knaben recht ſchöne Stimmen haben, und in keinem andern Lande auch Kinder und nur Kinder häufig ſo unglücklich fallen, daß eine derartige Operation mit ihnen vorgenommen werden muß.

Damit hätte ich die Geſchichte der erſten Periode unſeres modernen Muſikſyſtems, die Geſchichte ſeines erſten Aufblühens im ſiebenzehnten Jahrhunderte, vollendet, und es bleibt, um auch hier ſofort die vorzugsweiſe Tendenz meiner vorgeſetzten Art der Darſtellung zu erfüllen, nun blos noch übrig, daß ich zum Schluß auch eine Betrachtung über die gegenſeitigen Geſammtverhältniſſe der einzelnen muſikaliſchen Nationen in dieſem Zeitraume zu einander anſtelle, und ſo gewiſſermaßen ein ſummariſches Tableau liefere, in wie weit jede einzelne Nation für

ſich auch an der bis dahin in ihrem ſpeciellen Theile dargelegten Entwickelung der Kunſt für dieſe Periode Theil nahm, und gegenüber von den anderen Nationen wie ihren ſonſtigen Verhältniſſen Theil nehmen konnte.

Achtes Kapitel.

Die Muſik des ſiebenzehnten Jahrhunderts überhaupt, in vergleichender Betrachtung der verſchiedenen europäiſch-abendländiſchen Nationen hinſichtlich ihres Geſammt-Verhältniſſes zu einander.

§. 73.

Allgemein vergleichende Ueberſicht.

Schauen wir auf alle bisherigen Darſtellungen dieſer erſten früchtereichen Periode der modernen Muſikgeſchichte zurück, ſo ergiebt ſich für hierorts das merkwürdige Reſultat, daß die meiſten Neugeſtaltungen in derſelben und weſentlichſten Verbeſſerungen und Entwicklungen in der Muſik hauptſächlich nur durch Italiener hervorgebracht wurden, und überhaupt Italien vorzüglich das Land war, in welchem die junge, zarte Pflanze ihre erſte und vorzüglichſt ſtärkende Pflege finden ſollte. In der That aber auch waren eben ſowohl Charakter und Temperament dieſes europäiſchen Südländers ſolchen Beſtrebungen vorzugsweiſe angemeſſen, als er ſich im ganzen ſiebenzehnten Jahrhunderte mehr denn jeder Andere ſowohl politiſch als moraliſch und in religiöſer Beziehung dazu geſtimmt fühlen mußte, und abgeſehen von dieſen innern Gründen überhaupt auch kein Land des geſammten europäiſchen Occidents die ganze Periode hindurch ſich in einer Situation und Lage befand, welche mehr denn jene Italiens der Ausbildung und Entwicklung einer ſo tief im äußern wie innern Leben des Volks ſelbſt wurzelnden Kunſt als die unſere hätten förderlich ſeyn können.

Allerdings war auch Italien durch die langen Kriege zwiſchen Carl V. und Franz I. im ſechszehnten Jahrhunderte, in welchen Mailand wieder, wie früher ſchon einmal, den Zankapfel abgegeben hatte, in jeder Hinſicht und um ſo bedeutender zwar geſchwächt worden, als es vorher durch den veränderten Welthandel nicht wenig gelitten hatte; indeſſen war es in früheren Zeiten doch zu ſehr an inneren wie äußeren, geiſtigen wie phyſiſchen Kräften unter allen übrigen Staaten Europa's auch emporgewachſen, als daß ſo ein Sturm von Außen ſeine ganze Blüthe hätte auf ein-

mal zuſammenknicken können; und wenn es niemals auch zu einer eigenen und eigentlichen Selbſtſtändigkeit ſich zu erheben vermochte, ſo litt es in wiſſenſchaftlicher und künſtleriſcher Beziehung doch keineswegs etwa an den Folgen und Einflüſſen demokratiſcher oder republikaniſcher Verfaſſungen, ja war anderer Seits ihm in ſolcher Richtung der Mangel an Selbſtſtändigkeit vielmehr wohlthätig, da derſelbe eine Menge ſehr reicher Fürſten auf ſeinem Boden verſammelt hatte, die alle den Glanz ihres kleinen Hofes hauptſächlich nur durch Aufwand in Künſten und Wiſſenſchafien vermehren zu können glaubten, indem andere Gelegenheiten und Mittel ihnen weniger dazu vorlagen. Zudem übte dagegen auch der Pabſt eine deſto größere und heftigere Gewalt in Italien, als jemals nur das größte Reich gehabt hat, und der Pabſt, mehr geiſtlicher denn weltlicher Herr, ging in der Liebe zu den Künſten und in dem Aufwande auf dieſelben ſtets glänzend voran. Italien hatte ſeit dem ſechszehnten Jahrhunderte außerordentliche Wichtigkeit in dem europäiſchen Staatenſyſteme erlangt; allein war es eben deshalb ſehr häufig auch der Schauplatz blutiger Kriege zwiſchen den Häuſern Bourbon und Oeſterreich, ſo trübten dieſe Händel doch im Grunde nicht ſeinen innern Frieden, am allerwenigſten in unſerer gegenwärtigen Periode, und unter dem Segen des heiligen Vaters konnte der für dergleichen Genüſſe und Eindrücke ſo ſehr empfängliche Italiener ſich immerhin mit Ruhe und Sorgloſigkeit der Pflege einer Kunſt überlaſſen, in deren gemüthlichen Bildern ſich ſein ganzes leidenſchaftliches Weſen ſo treu abzuſpiegeln ſchien.

Anders ſah es im ſiebenzehnten Jahrhunderte in Deutſchland aus, und nur ein Blick in das große Buch ſeiner ereignißreichen Geſchichte, und wir begreifen, wie in jenem Zeitraume nur in derjenigen Richtung die Kunſt hauptſächlich bei ihm zu gedeihen vermochte, als dieſelbe fähig war, ihm Troſt und geiſtige Stärkung zu gewähren. Denken wir nur an die unaufhörlichen und vielfachen Streitigkeiten in allen ſeinen Gauen und unter allen ſeinen Völkern ſeit Beginn der Reformation. Dieſe hatte ſtets weiter um ſich gegriffen, und ihre Anhänger waren trotz aller Widerſacher ſtets mächtiger und kräftiger geworden. Freie Religionsübung war ihnen vom Kaiſer zugeſichert worden und gleich Anfangs des ſiebenzehnten Jahrhunderts ſtiftete die Pfalz, Würtemberg, Baden, Durlach, Ansbach, Kulm bach und Anhalt zu Ahauſen eine evangeliſche Union; aber ſofort auch der Baieriſche Herzog Maximilian die katholiſche Liga, und der Streit begann von Neuem und heftiger als je, da er auch ins Innerſte der Kirche ſeine Fackeln zu werfen anfing. Ein anderer Streit, nämlich um eine Erbſchaft, entſtand aus religiöſen Gründen in Heſſen; noch ein anderer ähnlicher wegen Jülich, Cleve, Mark ꝛc., und ein vierter ſogar in Oeſter-

reich, wo zwar Kaiſer Rudolph regierte, der die Künſte und Wiſſenſchaften ſehr liebte, wo gleichwohl aber dieſe um jener mannigfachen Kämpfe willen eben ſo wenig aufkommen konnte denn Anderes unter Rudolphs Regierung zu irgend einem Gedeihen hätte gelangen können. Auch Judenverfolgungen ſollten ſich zu den Entzweiungen unter den Chriſten noch geſellen, und als endlich dann unter Kaiſer Mathias die Bedrückungen der Proteſtanten einen kaum noch höher zu ſteigernden Grad erlangt hatten, brach der ſchreckliche dreißigjährige Krieg aus, der allen Wohlſtand vernichtete, Hunger und Peſt über das Land brachte, nicht weniger als 12 Millionen Menſchen hinwegraffte, und alles Maaß des Unglücks voll zu machen auch in ſittlicher Beziehung ſo nachtheilige Folgen zurückließ, daß eine ganze Generation zuvor hinſterben mußte, ehe auch nur einmal wieder an ein Emporſteigen aus dem Schlamme gedacht werden konnte. Wie hätte dabei Kunſt und Wiſſenſchaft, wie die Muſik gedeihen können? — Auch als es 1648 endlich (und unter welchen Opfern!) wieder Friede werden ſollte, waren die Gemüther zu zerrüttet, und die Geiſter zu erſchlafft, als daß auch jetzt die Muſik bald eine erheblichere Förderung hätte hoffen dürfen, und war nach Außen hin vielleicht Ruhe, ſo zogen die großen Völkerkämpfe eine Menge kleinerer Streite unter Corporationen, Städten, Stiftern und Herrſchaften nach ſich, die nicht minder die Aufmerkſamkeit des Beobachters auf einen Punkt feſſelten, der Allem wohl hätte nahe liegen können, nur nicht der Muſik, und die gegen Ende des ſiebenzehnten Jahrhunhunderts, durch die Erobernungsplane Ludwigs XIV. provocirt, abermals in größere Kriege ausarteten, welche, mochten ſie auch hauptſächlich nur in einem entfernteren Theile Deutſchlands geführt werden, doch dieſem noch lange nicht alle Segnungen der Kunſt in einem weiteren Umfange zu Theil werden laſſen konnten.

§. 74.

Fortſetzung.

Nicht viel beſſer geſtalteten ſich die Verhältniſſe in Frankreich. Seit dem Frieden von Vervins (1598) waren Königs Heinrich IV. Beſtrebungen zwar hauptſächlich auf Wiederherſtellung der Finanzen gerichtet, und die Hoffnung des Wohlſtandes lag eben ſo wenig fern, als ſich in ſolchem auch die Künſte und Wiſſenſchaften wieder gehoben haben würden; allein wie bald ſollte dieſelbe auch mit dem Könige, der ein Opfer des Fanatismus wurde, wieder fallen!? — Maria von Medicis kam an die Regierung: ſie liebte den Luxus und wollte auch die Kunſt zu deſſen Hebung anwenden; aber neue bürgerliche Unruhen, die ſelbſt noch fortdauerten, als Ludwig XIII. ſeine Mutter und deren Helfeshelfer in

allen ſchrecklichen Dingen, Marſchall von Ancre, weggeſchafft hatte, ließen es gleichwohl zu nichts Erheblichem kommen und lediglich vorerſt nur bei dem Luxus bewenden. Und was hätte der Muſik unter der Regierung eines Richelieu, die mit 1624 anfing, Gutes bevorſtehen können?! — Jetzt galt es allein nur, den Herrſchergeiſt der Großen zu unterdrücken, die Hugenotten zu bekämpfen, und einen monarchiſchen Despotismus zu befeſtigen, der eben ſo wenig der Kunſt und Wiſſenſchaft bedeutendere Hebel zu unterſetzen vermochte, als er das Glück der Völker zu heben verſtand. Der furchtbare dreißigjährige Krieg in Deutſchland war zudem auch für Frankreich ein feindliches Zeichen der Politik gegen das Ausland, und ſelbſt frühere Bundesgenoſſen wurden nach dieſer nicht verſchont und zum Zielpunkt verheerender Feindſeligkeiten genommen. Erſt unter Ludwigs XIV. Regierung (1651—1715) konnte und ſollte auch über Frankreich der Tag aufgehen, an welchem auch die ſchöne Kunſt dort einen freiern Athem zu ſchöpfen vermochte. Das — aber nicht durch Kriege und Eroberungen etwa, ſondern durch wahrhafte Beglückung ſeines Landes und im Frieden — thaten- und glorreiche Leben dieſes Monarchen beſchrieb zuerſt auch ein goldenes Zeitalter der franzöſiſchen Kunſt und Literatur, und hätten die Jeſuiten nicht ſtets und ſtets ſeinen Bemühungen die widerſtrebendſten Hinderniſſe in den Weg gelegt, denen er ſelbſt ja zuletzt unterliegen ſollte, ſo wäre in kürzeſter Friſt wohl dort das in dieſem Bereiche nachgeholt worden, was drückende politiſche Verhältniſſe aller Art vorher Jahrhunderte lang verabſäumen ließen. Aber ſo mußte es bei dem beſten Willen des Königs und Volks, was die Muſik insbeſondere anbelangt, mmer doch nur bei ſchönen Anfängen noch verbleiben, und wie wir nachgehends ſpecieller erfahren werden, war Lully faſt der erſte und einzige Muſiker von erfolgreicher Bedeutung, den Frankreich im ſiebenzehnten Jahrhunderte aufzuweiſen hatte.

England hätte doch wenigſtens vor dem ſiebenzehnten Jahrhunderte unter der an Geiſt und Seelenſtärke großen Königin Eliſabeth zu einigem Anſehn in der Kunſt gelangen können, da keinerley andere Verhältniſſe und Beziehungen es daran ſonderlich hinderten; aber wie heute noch war ſein Volk auch damals ein bloßes Handels-, ein materielles, kein muſikaliſches Volk, und als mit Anfang des ſiebenzehnten Jahrhunderts (1603) König Jacob I. an die Regierung kam, war das Wenige, was vorher vielleicht für die Muſik dort geſchehen, auch mit einem Male wieder vernichtet. Jetzt ſtörten Unruhen, von den Presbyterianern angeſtiftet, Pulververſchwörungen und Händel anderer Art allen innern und äuſſern Frieden, welchen auch der, wenn durch Nichts, ſo doch durch einen

unbeugſamen Starrſinn ausgezeichnete folgende König Carl I. nicht wieder herzuſtellen vermochte, ja durch Willkühr aller Art nur noch mehr untergrub, ſo daß endlich er ſelbſt als das Opfer ſchrecklicher Empörungen und weitverzweigter Verſchwörungen auf dem Schaffot fallen ſollte, wornach die Dictatur unter Cromwell ihre Fahnen aufſteckte, die Englands Macht nach Außen zwar bedeutend erhob, auch im Innern nicht ohne manche ſegensreiche Folgen bleiben konnte, doch den Künſten und Wiſſenſchaften nur ſehr wenig förderlich ſeyn mußte, und für Alles, was ſie vielleicht Gutes hinterließ, in der Regierung eines Carl II., die 1658 eintrat, wahrlich keine kräftige Nachfolge finden ſollte. Despotiſch und ſchwach zugleich war dieſer König dem Catholicismus ſehr zugethan und intereſſirte ſich daher mehr für auswärtige, für franzöſiſche Verhältniſſe denn für innere, und damit ſein Volk in allerhand wüthende Kämpfe gegen die Puritaner ꝛc. verwickelnd ward der erſte Schritt auch gethan zu einer Revolution, die nun ziemlich das ganze Jahrhundert hindurch den Sinn des Volks für alles Andere, nur wahrlich ſehr wenig für Muſik und Kunſt und Wiſſenſchaft überhaupt gefangen nehmen und erwecken ſollte, was die Schickſale eines Jacob II., der jenem Carl in allen Dingen folgte, nur zu überzeugend beweiſen.

Die Niederlande betreffend, überhebt mich der bekannte Landkrieg, welchen mit wenigen Unterbrechungen das halbe Jahrhundert hindurch die Spanier in denſelben führten und der mit ſeinen mancherley Qualen und Grauſamkeiten alle frühere hehre Stimmung für das Schöne in den Künſten bis auf ihren letzten Laut hin untergraben mußte, wie nachgehends ihr republikaniſcher Zuſtand, in deſſen wenigen ruhigen Tagen alles Streben nur auf die nöthige Erholung von ſo unendlich vielen und großen Anſtrengungen gerichtet ſeyn konnte, jeder weiteren und näheren Schilderung; und daß in den übrigen europäiſchen Staaten, namentlich in den nördlicheren, im ſiebenzehnten Jahrhunderte, wenn weniger auch aus politiſchen, doch vielen andern und meiſt innern Gründen der Cultur und Civiliſation, kaum von einer etwas mehr noch denn von einer bloßen, ſelten beachtenswerthen Volksmuſik die Rede ſeyn konnte, darf ich nicht weniger wohl als bekannt vorausſetzen, daher ſofort auch übergehend nun zu einer ſpeciell vergleichenden Aufzählung deſſen, was unter ſolchen Umſtänden eigentlich für die Muſik beſonders in den betreffenden Ländern während des Laufs unſerer gegenwärtigen Periode geſchah und geſchehen konnte.

§. 75.

Speciell vergleichende Ueberſicht.

a. Italien.

In ſolchem Vorhaben Italien zunächſt ins Auge gefaßt, iſt — was aus der zu Anfang des §. 73 gemachten Bemerkung ſchon hervorgeht — die Muſikgeſchichte des ſiebenzehnten Jahrhunderts überhaupt auch eigentlich ſeine Geſchichte, und käme es hier nicht beſonders auf eine vergleichende Ueberſicht und auf den Zuſammenhang an, in welcher die Entwickelung der muſikaliſchen Kräfte mit den übrigen politiſchen, religiöſen und moraliſchen des Landes und ſeiner Nationen ſtand, ſo könnte ich füglich meine Betrachtung mit einer Rückweiſung auf das Bisherige ſchließen.

Italien ſchuf zu Ende des ſechszehnten und zu Anfang des ſiebenzehnten Jahrhunderts die Oper: nicht als ob ich ihre nothwendige Folge aus der eben vorangegangenen Muſikform hier wieder leugnen wollte, war man in ſeinem zufriedenen Zuſtande doch lebensluſtiger geworden und verlangte auch von der Muſik mehr Genuß im Kreiſe des geſelligen Lebens denn bloße Erbauung in der Kirche. Ein Bedürfniß der Zeit war es, daß ſie mehr Schmuck annahm, und daß mit mehr Leichtigkeit, Glanz und Ergötzlichkeit für den Sinn des Ohrs der Tonkünſtler ſich zeigte. Daß Viadana die Kirchenconcerte erfand, Monteverde und Cariſſimi mit einzelnen Stimmen und Inſtrumenten mehr ſpielten, die Arie und Ouverture ꝛc. ſchufen, läßt ſich eben ſo wohl als ein Produkt größerer Ehr= und Gefälligkeitsluſt auf Seiten der Künſtler anſehen, als wir früher es betrachteten wie eine nothwendige Folge derjenigen Entwickelung, welche die muſikaliſchen Elemente in ſich ſelbſt genommen. Am meiſten entſprach jener erhöhten Lebensluſt jedoch die Oper, ſowohl um ihres äußeren Glanzes und des dramatiſchen Intereſſes willen, das ſie gewährt, als wegen des Vereins von Poeſie, Mimik und Muſik, der hier allein ſeine ganze Kraft zu entfalten vermochte. Wie es in der Natur der Sache begründet war, ging im Ganzen Anfangs zwar Alles nur langſam voran, doch war ſchon um 1600 die Liebe der Italiener zu muſikaliſch=dramatiſchen Vorſtellungen ſehr groß, und kein äußeres oder inneres Ereigniß auch hinderte ſie, derſelben nachzukommen. Eine Stadt nach der andern beeiferte ſich, das Vergnügen ſolcher Muſikdramen ſich zu verſchaffen. Florenz war vorangegangen, Bologna aber folgte ihm ſchon 1601 nach und ließ die berühmte Euridice Peri's zuerſt aufführen. So außerordentlich übrigens uns der Pomp dieſer Aufführung von manchen Hiſtorikern geſchildert wird, gab es im Ganzen doch nur wenig eigentliche Opern=Theater, am allerwenigſten gut eingerichtete, bis Venedig 1637 das erſte ordentliche und größere Opernhaus

aufrichtete, das St. Caſſino genannt wurde, und auf welchem die erſte Oper, von Franc. Manelli componirt uud von Benedetto Ferrari gedichtet, „Andromeda“, zu Gehör gebracht wurde. Seit dieſer Zeit wuchſen die Operntheater in Italien nicht wenig, ſo daß Venedig allein im ſiebenzehnten Jahrhunderte ſchon ihrer nicht weniger denn 15 zählte. Decorationen, Maſchinerien, überhaupt Augenluſt war indeß das Beliebteſte, und Muſik und Dichtkunſt mußten ſich nicht ſelten darnach bequemen und unterordnen. So blieb es lange und in ſolcher Richtung machte die Oper auch fortan glückliche Fortſchritte, ohne damit aber einem wirklich gebildeten Geſchmacke zu huldigen. Endlich übrigens mußte ſolches Treiben auch Gegner erwecken, und indem man nach Verbeſſerungen ſuchte, griff man nothwendig wieder nach dem Einfachen und Natürlichen. Namentlich that hierin ſich der Dichter Silvio Stampiglia *) hervor, welcher jedoch, wie es in der Regel in ſolchen Fällen zu geſchehen pflegt, auch wieder zu weit ging, indem er alles Beſtehende verwarf und dadurch das herrſchende Uebel nur noch größer machte. Daher drang denn auch der alsbald auftretende Apoſtolo Zeno leicht durch, als er mehr Zuſammenhang in die Darſtellung brachte, und in der Einfachheit doch auch den Koſtenaufwand der Theaterpächter verringerte. Seine erſte Oper, in welcher ſolcher Geſtalt die Handlung einen Sieg feiern ſollte über die Scenerie, war „Gl' inganni felici“, welche 1695 aufgeführt ward. Seit dieſer Zeit hörten die Götter immer mehr auf, Mode auf der Bühne zu ſeyn, und die Liebe zum blos Wunderbaren in der Oper erhielt einen bedeutenden Stoß.

Daß auch die Muſik ſolch' bedeutende Fortſchritte in der Oper ſchon gemacht hätte, als demnach die dichteriſche Behandlung der Fabel, kann man nicht ſagen. Ja ihr blieb in dem geſegneten Italien noch Manches zu wünſchen übrig, ſo mancherley Freiheiten ſich die Opern-Componiſten gleich von Monteverde's Zeiten an erlaubten, der bekanntlich hiermit allen vorangegangen war. Das Hinderlichſte war Anfangs, daß die muſikaliſchen Formen ſich nicht recht ſcheiden wollten, alſo die Mannigfaltigkeit nicht genug hervortreten konnte. Alles hatte noch zu viel Ungelenkes, ſo daß die verſchiedenartigen Empfindungen und Charaktere nicht friſch, beſtimmt und frei genug ſich ausprägten. Wer hierin, in Verbeſſerung dieſes Theils, ſich wiederum die meiſten Verdienſte erwarb, haben wir in dem Bisherigen erfahren. Vorzüglich war es gegen Ende des ſiebenzehnten Jahrhunderts erſt Scarlatti, der univer-

*) Zuletzt Hofpoet des Kaiſers Carl VI.

ſelle Reformer, und wie ich auch für die folgenden Erzählungen ein für allemal bemerkt haben will, blieb die Art und Weiſe, wie er die Oper geſtaltete, nicht allein in Italien, ſondern auch in dem geſammten Auslande lange einzige und ſtehende Norm und Regel für dieſelbe, zumal letzteres, das Ausland, in dieſen Stücken, was die Form der Oper anbelangt, überhaupt ſich blos der Nachahmung italieniſcher Weiſe überließ, von welcher es zudem die ganze dramatiſche Compoſitionsweiſe erborgt hatte.

§. 76.

Fortſetzung.

Zu dieſer, demnach in der Oper vorzüglich ſich kundgebenden, Vorliebe zum Anmuthigen und Lieblicheren hatten übrigens auch früher ſchon (gegen Ende des ſechszehnten Jahrhunderts) ſehr ſchätzenswerthe, tüchtige Meiſter in anderen Richtungen das Ihrige beigetragen; ſo namentlich die beiden gediegenen Gabrieli, die nicht minder im Ernſte denn in Friſchen und Angenehmen ſich glücklich zu bewegen verſtanden, und man kann daher dem Hrn. v. Winterfeld nicht ganz Unrecht geben, wenn er in ſeinem beſondern Werke über dieſe beiden Künſtler, welche zu Venedig lebten und wirkten, dieſelben an die äußerſte Spitze einer neu ſich geſtaltenden Zeit im Fache der Tonkunſt ſtellt, die — wie wir erfahren haben — nachgehends durch Scarlatti, wie überhaupt im ſiebenzehnten Jahrhunderte in ihrer ganzen Blüthe über Italien, wie damit nach der Zeit auch über das Ausland, aufgehen ſollte. Ein Glück für dieſe neue Richtung der Italiener war es, daß das vom Verſtande Ausgehende der chriſtlich-harmoniſchen Muſik, der Grund der Verknüpfung der Accorde und die canoniſchen Stimmführungen, vom Auslande ſo feſtgeſtellt, wie in ſich abgeſchloſſen daſtanden; und ein faſt noch größeres Glück, daß gleichwohl alle dieſe Dinge doch auch in Italien geehrt wurden und eine ſtrenge Parthei für ſich hatten, weil dies den Uebermuth in den neuen Beſtrebungen bedeutend einſchränken und verhindern mußte, daß man nicht etwa plötzlich zu weit ging und ſtatt nöthiger Verbeſſerungen vielleicht zerſtörende Revolution predigte, was nach Monteverde's Auftreten faſt nahe daran geweſen wäre; denn hatte die Harmonielehre auch noch Manches zu unterſuchen, zu ordnen und feſt zu ſtellen, ſo wäre es gleichwohl ein Unheil ſelbſt für die italieniſche Muſik in specie geweſen, wenn der ſonſt ſo tüchtige Mann gleich mit ſeinen oft nur zu raſch und grundlos, ja nicht ſelten nur aus Laune hingeworfenen Uebertreibungen durchgegriffen hätte. Hinlänglich hatte man mit Feſtſtellung neuer, für das bürgerliche Leben, für weltliche Situationen und Leidenſchaften paſſender Formen und mit dem neuen Gebrauche der Inſtrumente zu thun; und es war dies nicht etwa blos für

die Oper, die in den bedeutendſten Städten Italiens am lebhafteſten Antheil fand, ſchlechthin nothwendig, ſondern auch für die muſikaliſchen Unterhaltungen in den Häuſern, in der immer mehr um ſich greifenden Cammermuſik, die — wie wir zu ſeiner Zeit erfuhren — nun auch nicht mehr in dem Madrigale blos, ſondern auch in der Cantate und anderen Formen beſtehen ſollte. Wir wiſſen bereits, was vorzüglich Giacomo Cariſſimi in dieſer Beziehung für Wichtigkeit in der Muſik und ihrer Geſchichte errang, und indem ſeine Verbeſſerungen in der Cammermuſik, namentlich hinſichtlich des Inſtrumentale, von ſeinen Schülern Marcantonio Ceſti und Francesco Cavalli auch auf die Opern übertragen wurden, machten in gleicher oder ähnlicher Weiſe dieſe ſich hier weſentlich verdient.

War übrigens dieſer Styl für Theater und Cammer im Ganzen auch immer noch einfach genug, ſo hatte das Beſtreben nach ſtets höherem und größerem Schmuck doch ſchon ſo weit um ſich gegriffen, daß bereits manche Coleratur in den Geſang ſich einſchlich, und überhaupt eine Richtung nach dem Zierlichen ſich kund gab, von der ſelbſt die Kirchenmuſik ſich nicht mehr ganz frei erhalten konnte. Deshalb erhielt man auch ſchon alle Urſache, dem concertirenden Style einen Capell- oder ſog. Paleſtrinaſtyl entgegenzuſetzen, in welchen beiden ſich große und fruchtbare Meiſter hervorthaten und die beide auch ihre beſonderen Verehrer behielten. Großen Einfluß mußte dieſe Richtung namentlich auch auf Verbeſſerung und Cultivirung der Inſtrumente üben, wovon ein Näheres wir ebenfalls ſchon früher erfuhren. Und als endlich Aleſſandro Scarlatti auftrat, fand er die die große Reform, welche er mit dem geſammten Muſikweſen vornahm, in allen Theilen demnach ſchon beſtens vorbereitet. Eben ſo unerſchöpflich als geſchmackvoll in der Erfindung, kunſtgeübt in Allem, edel genug, dem Heiligen aus Eigenutz und falſcher Ruhmſucht nichts Ungehöriges beizumiſchen, weltlich klug, um zu wiſſen, was am meiſten wirken und fördern, dem Verfaſſer wie dem Hörer auch zugleich nützen konnte, griff er daher auch überall thatkräftig ein, ſchuf hier Neues, bewahrte dort Altes, und bereitete ſo durch Lehre und Beiſpiel jene blühende Zeit, in welcher aus einem nie verdorrenden Urquell auch überſchwenglicher neuer Segen herabſtrömen ſollte auf die ſchöne Muſik.

Doch nahmen an dieſer großen Reform, wenn durch Scarlatti auch zunächſt wohl dazu angeregt, auch noch einige andere bedeutende Männer jener Zeit beſonders weſentlichen Antheil, z. B. Antonio Lotti, Capellmeiſter der Republik an S. Marco, ein Schüler von Legrenzi, unter deſſen Anleitung er im Jahre 1684 zugleich mit Francesco Gasparini (nachmals zu Rom anſäſſig) den Contrapunkt ſtudirt hatte, und ein Meiſter, welcher im ſublimſten Contrapunkte wie im concertirenden oder

ſolennen Kirchenſtyle, im geiſtlichen Drama wie im Madrigal keinem nachſtand, und den kühnſten wie zugleich regelmäßigſten Harmoniſten aller Zeiten ſich anreihte; Franceſco Conti, am Kaiſerlichen Hofe zu Wien, den man wegen ſeiner Originalität in der Erfindung und wegen der Kühnheit, womit er manches Neue glücklich wagte, auch wohl den Mozart ſeiner Zeit nennen könnte *); Benedetto Marcello, Patricier von Venedig, welcher, mit Ausnahme des Opernfachs, dem ſeine Muſe ſich niemals zuwenden wollte, in allen Stylen wahrhafte Meiſterwerke hinterlaſſen hat, und deſſen berühmte 50 Pſalmen Davids, in bald unzählbaren Auflagen erneuert, ſchon ſo manches im Verlaufe der Zeiten geprieſene Werk überlebt haben, und ſicher auch noch viele dergleichen überleben werden **); Antonio Caldara, Kaiſer Carls VI. Vicehofcapellmeiſter, deſſen Werke der Kenner in der Partitur nicht betrachten kann, ohne die Leichtigkeit in der doch zugleich kunſtvollſten Textur und die Reichhaltigkeit der Erfindung zu bewundern, ſo wie Jedermann bei deren Ausführung von der Anmuth der Motive in deren treffendem Ausdrucke ergriffen werden muß; Paolo Calonna, der berühmte Tonſetzer und Lehrer im Fache des höhern Contrapunkts, der die nachmals ſo hoch gefeierte Schule zu Bologna ſtiftete. Und iſt überhaupt hier wohl der Ort, eine Reihe der wenigſtens ausgezeichnetſten und merkenswertheſten italieniſchen Tonſetzer gegenwärtiger Periode namhaft zu machen, ſo mögen außer den bereits genannten noch eine Stelle finden: die Römer Abbatini, Silvio Durante ***), Federici, Foggia, Graziani, Pierſimone Agoſtini, Bencini, Cariciari, Clani, Coſtanzi, Pittoni; die Venetianer Ferrari, Legrenzi, Monferrato, Rovetta, Ziani, Biffi, Calegari, Conti, Cordans, dalla Bella, Pacello, Polaroli (sen. und jun.), Steffani, Vinacceſſi, Vivaldi u. ſ. w.; die Bologneſer Aldrobandini, Baj, Barbieri, Gonella, Gabuzio, Paſſerino, Pacchioni, Perti, Porſile, Predieri u. a.; der Mailänder Bagliani, die Neapolitaner Stradella, der Paduaner Banner, der Luccheſer Geminiani, Sicilianer Aſtorga u. ſ. w., von welchen mehrere nun freilich auch noch in die folgende Periode

---

*) Seine Oper „Don Quixote“ z. B. enthält einen Reichthum von ächtem Witz und Humor, wie wir ihn nur bei Mozart noch finden, und daß füglich wir dieſes Werk in ſeiner Art dem Originale des ſpaniſchen Dichters an die Seite ſtellen dürfen.

**) Neueſter Zeit hat der Conſiſtorialrath Grüneiſen in Stuttgart eine metriſche Ueberſetzung des (lateiniſchen) Textes dieſer Pſalmen verſucht, und Lindpaintner mit vielem Glück dann eine modernere Inſtrumentirung der Compoſition unternommen.

***) Nicht zu verwechſeln mit Franceſco Durante.

hinüberragten und in ihrem Wirken uns dort noch weiter zu unſerer Kenntniß kommen werden.

Alle dieſe Meiſter verfolgten nach Kräften das Ziel endlich, das ihnen der Hauptheld Scarlatti zuletzt vorgezeichnet hatte, das Ziel der Schönheit auch in der Form, des ſinnlichen Reizes als Mittel zur Erreichung eines höheren geiſtigen Zwecks, da durch ſolches allein nur die Menge zu dieſem hinaufgezogen werden konnte; und was von ihnen und ihrem Altmeiſter vielleicht noch übrig gelaſſen werden ſollte, das brachten Scarlatti's Schüler nachgehends bis zur höchſten Stufe der Ausbildung, indem ſie alle Kräfte, welche Sänger und Inſtrumentaliſten mit der Zeit ſich erworben hatten, benutzten und im auch melodiſchen Theile der Kunſt noch zweckdienlichere Formen erfanden. Doch davon ein Mehreres in der folgenden Periode.

§. 77.

Fortſetzung.

b. Deutſchland.

Zu den erhabenſten Blüthen deutſcher Kunſt gehörte immer noch *) und vor allen Dingen im ſiebenzehnten Jahrhunderte und ſeit früher der Choral und damit überhaupt auch ſchon die Kirchenmuſik. In der Sphäre jenes beſonders ward Deutſchland damals, und im Grunde ja auch heute noch, von keinem andern Lande übertroffen. Der Einfluß deſſelben aber auf das Volk war auch ſo bedeutend, daß man ſelbſt in Rom von Seiten der katholiſchen Kirche ſich dadurch veranlaßt ſah, die liturgiſchen Geſänge derſelben einer ernſtlichen Verbeſſerung zu unterwerfen, zu deren Ausführung ja ſelbſt — wie gehörigen Orts bemerkt — Paleſtrina mit berufen wurde. Dennoch erreichte man damit bei Weitem nicht das, was Deutſchland in dieſen einfachen, aber ſo tief ſeelenvollen Choralmelodien ſich geſchaffen hatte. Faſt jeder Cantor und Organiſt verſtand es, ſeinen Choral und ſeine Kirchenmuſik gründlich zu ſchreiben, ſetzte darin ſeinen höchſten und größten Stolz und hielt dies für eine Verpflichtung, welche ſein Amt mit ſich brachte. Die meiſten wurden einzig und allein zu Gottes Ehren und der Gemeinde Frommen erfunden und bearbeitet, nicht um zeitlicher Ehre willen, wie es nachgehends freilich und gegen das Ende des gegenwärtigen Jahrhunderts noch, wo Ruhmſucht und Eitelkeit auch in die deutſche Muſikkunſt ſich mehr und mehr einen Weg zu bahnen anfingen, leider

---

*) Vergl. §. 90 ff. der Vorgeſchichte u. a. O.

meiſtens geſchehen ſollte. Daher kommt es, daß wir von den köſtlichſten Chorälen, welche wir beſitzen, häufig nicht mehr den Namen ihrer Verfertiger mit Gewißheit anzugeben wiſſen, und vermögen wir dies, daß alsdann ihr Urſprung in der Regel ins ſechszehnte oder den Anfang des ſiebenzehnten Jahrhunderts fällt. Die Notendruckereien auch, welche bereits von 1520 an in verſchiedenen Orten Deutſchlands eben ſowohl, als Italiens und Frankreichs entſtanden waren und ſich bis zum ſiebenzehnten Jahrhunderte bedeutend vermehrt hatten, waren gleichfalls, wie die Kunſt im Allgemeinen, ſo beſonders damals der Verbreitung des Chorals und deutſcher Kirchenmuſik von großem Nutzen; und wir müſſen in dieſem noch ſteten Vorwalten der frommen Muſik in Deutſchland den Grund ſuchen, warum Anfangs und eine geraume Zeit des ſiebenzehnten Jahrhunderts hindurch hier immer auch noch mehr denn in jedem anderen Lande die Vocalmuſik und Orgelſpielkunſt in einem ungleich höheren Anſehen ſtand, denn die Inſtrumentalmuſik, die meiſtens bloß der Stadt- oder Kunſtpfeiferzunft allein noch überlaſſen blieb. Dem ungeachtet war es nachgehends Deutſchland, wo die Inſtrumentalmuſik vor Allem der Vervollkommnung zuſchritt, ſo gewiß wir anderer Seits nicht beſtreiten können und ich gehörigen Orts auch bemerkt habe, daß der erſte Akt zu wahrhafter Veredlung derſelben in Italien vor ſich ging, nämlich durch den Anfang des Virtuoſenthums daſelbſt.

Wenn gleichwohl bei ſolchem Stande der Dinge, in welchem auch im ſiebenzehnten Jahrhunderte und zu deſſen Anfang bereits die deutſche Kunſt, wenigſtens was ihren geiſtlichen Theil betrifft, ſich mit der Kunſt jedes andern Landes dreiſt meſſen durfte, ja in einem gewiſſen Zweige noch vor jeder andern unerreichbar ſogar daſtand, ſie im Allgemeinen als nur unbedeutend der italieniſchen und franzöſiſchen Muſik jener Zeit gegenüber betrachtet zu werden pflegt, ſo lag der Grund davon lediglich wohl nur darin, daß den vielen und großen Meiſtern, welche Deutſchland bereits im Anfange des ſiebenzehnten Jahrhunderts aufzuweiſen hatte, und die ich bei anderer Gelegenheit ſchon namhaft aufzuführen nicht vergeſſen habe, weiter Nichts fehlte, als daß ihre Landsleute, weniger gemüthlich und ſtill dankbar, eben ſo ſtark in die Poſaune des Lobes hätten blaſen können, als die Ausländer und namentlich die Italiener und Franzoſen, und ſo ihr Licht leuchten laſſen auch für die Vielen, welche erſt aufgemuntert, aufgeweckt werden müſſen, ehe mit klarem Bewußtſeyn ſie auch ſehen, hören und fühlen. Dann aber brach der ſchon §. 73 dieſes Kapitels erwähnte unheilvolle dreißigjährige Krieg auch aus, der alle unſere Fluren, allen unſeren Wohlſtand und nicht nur des bürgerlichen Lebens,

ſondern, ſo weit dies damals möglich war, auch die Kunſt vernichtete, wenigſtens für die Welt, für das Wirken nach Außen; denn die Liebe zur Kunſt, im Herzen des Volkes, konnte er gleichwohl nicht vernichten, nur zog dieſelbe ſich mehr trauernd in die Stille zurück, wo ſie verborgen in den Seelen der Unglücklichen tröſtend und ſtärkend fortlebte. Nur Eins, was ſich in jenen Verheerungszeiten laut und mächtig regte, konnte dieſer Krieg auch für die Kunſt noch bringen: der Marſch wurde von den Deutſchen gehoben und vor allen andern Völkern eingreifend in das Weſen der Kriegskunſt ſelbſt ausgebildet. Das deutſche Volkslied und der deutſche Tanz, namentlich der Schleifer und Länderer, hatten früher zwar ſchon eine bedeutende Ausbildung erlangt, allein in den wüſten Zeiten der Zerſtörung ſchwieg mit der Volksluſt jetzt mehr und mehr auch ihre Stimme. Daß auch die dramatiſche Muſik unter ſolchen Verhältniſſen den Deutſchen noch lange und immer fremd bleiben mußte, läßt ſich begreifen, und, wie geſagt, lebte die Muſik damals bei ihnen allein nur in dem Heiligen und Frommen, dem kirchlich Tröſtenden noch fort, doch hier auch in mannigfach großartiger Form und in jedweder neuerer oder älterer Geſtalt.

§. 78.

Fortſetzung.

Wie geſagt ebenfalls aber, ſtarb mit dieſer frommen Weiſe, welche die Zeit und das Bedürfniß über die geſammte Tonkunſt in Deutſchland damals ausgegoſſen, auch die Liebe zur Muſik überhaupt nicht aus, und ſo lange ſich Herz und Willen gegen jede andere als die heilige Form in derſelben ſträuben, ſo lange ſelbſt die Anklänge frommer Kraft, welche aus dem Jammer hie und da mit lauterer Stimme hervortraten, in der größeren Welt unbeachtet bleiben mochten, ſollte der Drang nach Erheiterung und froher Erhebung des Gemüths mit der Zeit und mitten durch das Waffengeklirr und die Klagen deutſcher Gauen zum mindeſten doch auch dem Rufe einer im Auslande geſchaffenen neuen Muſikgattung den Weg bahnen, die dort von ſo unausſprechlicher Wirkung ſich zeigte in eben der Richtung, in welcher auch hier das Herz und der Geiſt bedürftige Hülfe ſuchten, und Deutſchland — was kaum zu glauben und doch ſo natürlich — nahm die Oper von Italien noch auf, ehe denn ein anderes europäiſches Land. Ich muß in ſpeciell muſikaliſcher Beziehung hier nothwendig etwas weiter ausholen.

Es hatten zwar auch in unſerem Vaterlande, wie in Italien und anderwärts, ſchon lange vor dem ſiebenzehnten Jahrhunderte ſogenannte Singſpiele ſtatt gefunden, d. h. dramatiſche Spiele, mit denen hie und da Ge-

ſang vermiſcht wurde; allein ſo wenig dergleichen Spiele als eigentliche Opern in unſerem Sinne gelten konnten, eben ſo wenig fanden ſie und beſonders in muſikaliſcher Beziehung eine vorzugsweiſe Beachtung. Es waren überdem Volksunterhaltungen, die ſich nicht einmal durch Pracht, viel weniger durch Kunſt auszeichneten. Die Richtung der eigentlich deutſchen Tonkunſt war — wie wir geſehen haben — eine ganz andere. Die Inſtrumentalmuſik, die Organiſtenkunſt mit inbegriffeu, wurde ſchon damals mit beſonderer Liebe getrieben und die Componiſten wandten allen ihren Fleiß dem Dienſte der Religion und mit einer Innigkeit zwar zu, die noch lange nicht gebührend genug hervorgehoben und geehrt worden iſt. Nachdem aber in Italien einmal die Oper mit Glanz und Erfolg eingeführt worden war, ſchenkten ihr die Deutſchen auch alsbald alle Beachtung, und um ſo lieber, als ſie der gemüthſtärkenden, frohen und heiterſtimmenden Unterhaltung, welche dieſelbe gewährte, zu Zeiten, wie die geſchilderte, mehr denn jedes andere Volk bedurften. Martin Opitz verſuchte daher alsbald eine für jene Zeiten recht gute deutſche Nachbildung der uns ſchon bekannten „Daphne" des Rinuccini und ließ dieſelbe drucken. Der damalige Dresdner Kapellmeiſter Schütz, bekannter noch unter dem Namen **Sagittarius**, der mehrere Jahre ſich in Italien aufgehalten und hier das Opernweſen an Ort und Stelle kennen gelernt hatte, ſetzte ſie in Muſik. Dieſe „Daphne" von Schütz iſt alſo die erſte deutſche Oper, und da durch ſolche ein weſentlicher Umſchwung in der geſammten deutſchen Muſikkunſt nothwendig hervorgebracht werden mußte, ſo hat man ihren Verfaſſer eben ſo wohl nicht mit ſo großem Unrecht auch ſchon den Vater der deutſchen Muſik genannt, als es mir hier Pflicht zu ſeyn ſcheint, etwas Näheres noch über dieſes Werk zu berichten, zumal dadurch vielleicht manche Irrthümer beſeitigt werden können, welche bis heute darüber hie und da obwalteten. Kieſewetter behauptete*), Schütz habe dieſe Oper erſt im Jahre 1628 componirt; allein nach vorliegenden Akten aus dem königl. Familien-Archive zu Dresden ward dieſelbe ſchon 1627 und zwar bei der Vermählung des damaligen Landgrafen von Heſſen mit der Schweſter des Churfürſten von Sachſen zu Torgau aufgeführt, wie auch aus einem Exemplar der Opitziſchen Gedichte in der königl. Bibliothek zu Dresden in der Widmung des Textes an das Brautpaar zu erſehen iſt. Leider hat die niemals gedruckte Partitur noch nicht wieder aufgefunden werden können, und iſt uns ſomit der Text blos übrig geblieben. Dieſem Texte nach beſtand das Stück aus fünf Akten, deren

---

*) Man ſehe deſſen Geſchichtsabriß, S. 80.

jeder aber nur eine Scene hat. Die Singenden ſind: Ovid als Vorredner, Daphne, Apollo, Venus, Cupido, Hirten und Nymphen. Außer dieſer Oper hatte Schütz auch vorher ſchon einen Verſuch in einer Art von dramatiſchen Compoſition gemacht, nämlich mit der „Geſchichte der Auferſtehung des Herrn“, die nach Winterfelds Vermuthung *) einem Oratorium ſehr ähnlich geweſen ſeyn ſoll. Im Uebrigen ſchrieb er, wie alle oder doch die meiſten ſeiner Zeitgenoſſen **), blos für die Kirche ein- und mehrſtimmige Geſänge (Symphoniae sacrae), Motetten, Madrigale, geiſtliche Concerte ꝛc. ꝛc. Wie weit Schütz und damit die geſammte deutſche dramatiſche Muſik gleich Anfangs ſich von der italieniſchen Compoſitionsweiſe unterſchied, läßt ſich aus angeführtem Mangel ſeines Werkes ſelbſt nicht mehr entſcheiden; doch fand ſein Unternehmen bald mehrfache Nachahmung, wenigſtens was das Aeußere deſſelben betrifft, und wir treffen ſchon gegen Mitte des ſiebenzehnten Jahrhunderts an den Sächſiſchen, Bayeriſchen und Oeſterreichiſchen Höfen völlig eingerichtete Opernanſtalten, die an Pracht denen Italiens durchaus Nichts nachgaben, leider aber auch auf einheimiſche Künſtler faſt gar keinen Bedacht nahmen, ſondern alle ihre Bedürfniſſe aus Italien, ihrem Mutterlande, holen zu müſſen glaubten, was auf die Operncompoſition in Deutſchland überhaupt dann von nichts weniger denn einem fruchtbringenden Einfluſſe ſeyn konnte. Die Liebe für die Italiener war vom Kaiſer Leopold I. ausgegangen, welcher Dichter, Componiſten und Sänger aus Italien kommen ließ, und jährlich eine Summe von 44,000 fl. für ſie verwendete. Es wurde völlig Sitte, nur italieniſche Opern für genießbar zu halten, und die kleinſten deutſchen Höfe hielten es für eine Ehre oder für eine Nothwendigkeit, Italiener als Kapellmeiſter und Sänger zu verſchreiben. Ja dieſe Vorliebe war ſo auffallend, daß ſelbſt Arteaga ***) die Bemerkung nicht unterdrücken konnte: „Italien iſt den Deutſchen viel ſchuldig, weil es italieniſche Genie's durch Unterſtützung in den Stand geſetzt hat, ihre Talente auszubilden.“ Wenn es je einmal einem genialen Deutſchen gelang, die Aufmerkſamkeit eines Großen ſo auf ſich zu ziehen, daß man ihn unterſtützte, ſo wollte man doch nie etwas Anderes von ihm, als daß er ſich nach italieniſcher Weiſe und um Alles nicht nach eigenthümlich deutſcher bildete, verlangte, daß er nach Italien wandere, und dann in ſeinen Theaterwerken die Italiener

---

*) S. deſſen Werk „Johannes Gabrieli und ſein Zeitalter“ (Berlin 1834).

**) Wohin ein Hammerſchmidt, Stadlmayer, Joh. Chr. Bach (d. ä.), Dedekind, u. A. gehören.

***) In ſeiner Geſchichte der italieniſchen Oper.

nachahme. Mittlerweile aber hatte die Liebe zu theatraliſchen Singſpielen auch unter dem Volke ſo weit um ſich gegriffen, daß mehrere Städte anfingen, deutſche Theater zu errichten, z. B. Hamburg, Hannover, Braunſchweig, Leipzig, Weißenfels, Breslau ꝛc. ꝛc., theils wurden auch auf den Hoftheatern zuweilen zwiſchen den Akten der italieniſchen Opern kleine deutſche Zwiſchenſpiele gegeben, um das Verlangen des Volkes nach deutſchen ſceniſchen Vorſtellungen wenigſtens in Etwas zu befriedigen. Und ſolche Stimmung benutzend, fingen nun auch die deutſchen Componiſten nach und nach an, ſelbſt thätiger zu werden.

§. 79.

Fortſetzung.

Am meiſten that ſich in ſolcher Beziehung unter allen Städten Deutſchlands Hamburg hervor, und man kann kaum umhin, dieſe Stadt als die eigentliche Wiege der wahrhaften deutſchen Oper zu bezeichnen. Dort nämlich ward von den unternehmenden Männern Gerh. Schott (Rathsherr), Lutzens und J. A. Reinecke (Organiſt) 1678 ein eigenes und zwar das erſte eigentlich deutſche öffentliche Opernhaus erbaut, und — was zugleich bemerkenswerth iſt — mit dem bibliſchen Stücke „Adam und Eva" eröffnet. Den Text zu dieſem hatte der gekrönte Poet Richter und die Muſik der Kapellmeiſter Theile geſchrieben. Auch ward ſofort ein Balletmeiſter bei dem Theater mit angeſtellt, woraus ſich ergiebt, daß man ſchon damals und auch in Deutſchland das Ballet nicht für überflüſſig in der Oper hielt.

Nach Theile ſetzte der Kapellmeiſter Strunck den „ſteigenden Sejar" und im folgenden Jahre den „fallenden Sejar." Die Sache gefiel und die Kapellmeiſter Franck und Förtſch brachten gleichfalls einige Opern, und die von Poſtel gedichtete „Ariadne", componirt vom Kapellmeiſter Conradi, machte 1691 ſo großes Glück, daß nun auch andere Städte Neigung zeigten, Hamburgs ſchönem Vorgange zu folgen, ſo daß wirklich im ſiebenzehnten Jahrhunderte noch in Deutſchland, ungeachtet alles Hervordrängens des Ausländiſchen und ungeachtet der außerordentlichen Vorliebe, mit welcher die Großen und Mächtigen in dieſer Beziehung bisher dem Italieniſchen zugethan waren und auch fortan noch zugethan blieben, eine eigene nationale Oper heimiſch wurde. So bauete z. B. im Jahre 1693 auch Leipzig ſich ein eigenes Opernhaus, und die Componiſten, welche früher faſt ausſchließlich nur der Kirche ihre Kräfte zugewandt hatten, eröffneten im Drama immer bereitwilliger ihrem Talente eine neue Richtung. In demſelben Jahre noch ſchrieb der Hamburger Organiſt Bronner die Oper „Narciſſus", wozu ebenfalls Poſtel den Text gefertigt

hatte. Mattheſon, welchem ich dieſe Nachrichten entlehne, bemerkt dabei, daß damit auch die neue Singweiſe eingeführt worden ſey, und die älteſten Sänger noch hätten Schüler werden müſſen. Es ſcheint dies auf den in Italien etwas früher aufgekommenen Kunſtgeſang hinzudeuten und zu beweiſen, daß in Behandlung ihrer Melodie die deutſchen Componiſten den italieniſchen möglichſt nachzuahmen ſtrebten, und es war dies auch wohl um ſo nothwendiger, als ſie, unerfahren und ungeübt im dramatiſchen Satze, eben ſowohl noch ſolcher Vorbilder bedurften, wie dergleichen nur von Italien her zu entnehmen vermochten. Das Jahr 1694 brachte abermals zwei neue dramatiſche Componiſten, nämlich Krieger und Reinhard Keyſer, der erſte ſetzte den „Wettſtreit der Treue", und letzterer „Baſilius" von Poſtel. Beide Opern wurden zuerſt in Hamburg, nachgehends auch in Leipzig aufgeführt. Uebrigens hatte Keyſer (geb. zu Leipzig 1673) ſchon früher einige kleinere Verſuche in der dramatiſchen Compoſition gemacht und war in Folge derſelben auch als Operncomponiſt nach Braunſchweig berufen worden, aber, da hier die Sache der deutſchen Oper noch nicht recht vor ſich gehen wollte, nach Hamburg gegangen, und daſelbſt ſeit 1694 wirkſam. Welches Glück der zudem ſehr fleißige Mann hatte, geht daraus hervor, daß ſelbſt der ruhmgierige und ſtreitluſtige Mattheſon, der ſich doch 1699 ebenfalls unter die Operncomponiſten mit ſeinen „Plejaden" ſtellte, ihm Gerechtigkeit und vieles Lob widerfahren läßt. Beſonders hebt Mattheſon die Opern „Iphigenia", „Hercules", und „Hebe" von Keyſer hervor, und weiß nicht genug den Reichthum der Erfindung darin wie überhaupt des Meiſters außerordentliche Fruchtbarkeit zu loben. Jedenfalls auch gehört Keyſer zu den größten Förderern deutſcher dramatiſcher Tonkunſt damaliger Zeit, und wie ſehr ſein Bemühen und Streben und von dem deutſchen Publikum nicht allein, deſſen Wünſchen und Begehren er am fleißigſten befriedigend entgegentrat, ſondern überhaupt auch anerkannt wurde, beweiſt, daß ſelbſt die Freunde des Fremden und Ausländiſchen ihn nicht ſelten dem ſogar bis zur Uebertreibung gefeierten Lully vorzogen, und Manche ihn den größten Tonſetzer nannten, der je in der Welt gelebt habe.

§. 80.

Fortſetzung.

c. Frankreich.

Frankreich anlangend, habe ich oben §. 74 bereits bemerkt, daß, obſchon in der zweiten Hälfte des ſechszehnten und zu Anfange des ſiebenzehnten Jahrhunderts mehrere ſehr Muſik liebende Könige nach einander dort regierten, und obſchon Frankreich in vielen Stücken, z. B. in

der Inſtrumentalmuſik, im Inſtrumenbau ꝛc. ꝛc. dem Auslande vorangegangen war, die Muſik überhaupt gleichwohl unter dem franzöſiſchen Volke nicht eher und recht gedeihen wollte, als mit der Katharina von Medicis auch italieniſche Muſiker nach Paris kamen. Mag man die Erſcheinung auffallend nennen, da es an einem vermehrten Sinne des Volkes für Muſik gewiß nicht fehlte, wie die immer zahlreicher erſtehenden Notendruckereien zur Genüge beweiſen; wahr iſt und bleibt ſie dennoch. Ein Carpentras, Leonardo Barri, Certon, Josquin's zahlreiche Schüler, Clemens Jannequin, Maillard, Burgogne, Moulu, Claudin Sermiſy u. A. hatten ſich alle ausgezeichnet oder waren zum Theil noch thätig, aber daß Vaterlandskriege und mancherlei andere Greuel, wie jene herrſchſüchtige Italienerin ſie über das ſchöne Reich brachte, daß eine Ueppigkeit, wie ſie bei dem franzöſiſchen Hofe damals eingeriſſen war, eine Kunſt wie unſere gemüthsreiche Muſik nicht ſonderlich fördern konnten, liegt am Tage und in der Natur der Sache. Man benutzte dieſelbe lediglich zum Vergnügen, auch wohl zur Betäubung und zur Befriedigung ſinnlicher Lüſte, was der Vorzug beweiſt, mit welchem man dem Ballet ergeben war. Das erſte Werk dieſer Art ward, und mit aller Pracht und allem Glanz zwar, bei der Vermählungsfeier Karls von Lothringen mit der Halbſchweſter Heinrichs III. aufgeführt. Die Muſik dazu hatten Beaulieu und Salomon geſchrieben. Wir haben ſtarke Liſten franzöſiſcher Tonſetzer aus den erſten Zeiten des ſiebenzehnten Jahrhunderts, aber ſie müheten ſich alleſammt nur für das Vergnügen ihrer Zeit und Herren ab, und leiſteten für die Kunſt ſelbſt ſo viel als gar Nichts. Maria von Medicis liebte dann als gute Italierin hauptſächlich auch nur Muſik von italieniſchen Tonmeiſtern, was die Hofetiquette nicht anders als nachzuahmen gebot und was zur Folge hatte, daß auch dorthin, nach Frankreich wie nach Deutſchland, das unerſchöpfliche Italien ſeine Früchte ausſandte. Die Oper insbeſondere indeß wollte Anfangs nicht durchdringen. Der allbekannte Kardinal Mazarin war es, der den erſten ernſtlichen Verſuch damit machte, und auch ſie, wie ſo vieles andere Italieniſche auf franzöſiſchem Boden vorzüglich zu Paris, zu naturaliſiren ſuchte, aber das Unternehmen erhielt gar wenig Beifall. Bald darauf hatte der Abbé Perrin, ein Schützling Mazarins, zu Iſſy ein Schäferſpiel in fünf Akten aufführen laſſen, zu welchem Cambert *)

*) Um die Mitte des ſiebenzehnten Jahrhunderts Organiſt an der Honoriuskirche zu Paris und Concertmeiſter der Königin Mutter Anna von Oeſterreich. Obigem Vorgange nach alſo auch der erſte franzöſiſche Opercomponiſt.

die Muſik geſchrieben, und ihm war es beſſer ergangen, weshalb er ſofort an weitere Verſuche der Art, ja faſt an nichts Anderes denn an Opern dachte. Ein gewiſſer Marquis von Sourdeac geſellte ſich der Liebhaberei des Abbé bei, und während dieſer ſchlechte Verſe ſchmiedete, Cambert ſolche in Muſik ſetzte, war der Sinn des Marquis auf Decorationen und Maſchinerie gerichtet. Ja der tapfere Mann begnügte ſich auch nicht mit Theorien hierin blos, nein, er legte ſelbſt Hand an das Werk. Sein Schloß Neuburg in der Normandie diente zum Schauplatz ſeiner Experimente. Mit großen Koſten ſetzte er dort das „goldene Vließ“ von Pierre Corneille in Scene. So finden wir den alten Corneille, deſſen Genius an der Schwelle des Luſtſpiels und der Tragödie aufblüht und Wache hält, auch beim Urſprung der Oper in Frankreich wieder. Uebrigens kam dem Marquis die Liebhaberei theuer zu ſtehen; er büßte den ſchönſten Theil ſeines großen väterlichen Erbes, wo nicht das ganze, dabei ein. Eines Morgens verſchwand das Schloß Neuburg mit ſeinen herrlichen Terraſſen, Gehölzen und Springbrunnen wie eine Opern-Decoration; nur war es nicht der Maſchiniſt, ſondern der Gerichtsbote, der dieſe Verwandlung bewerkſtelligte.

Unterdeſſen hatte auch Mazarin durch ſeinen erſten ſchlechten Succeß ſich nicht abſchrecken laſſen, nur war ſein Streben mehr auf Ueberpflanzung italieniſcher Werke gerichtet. Er war ſchon 1645 wieder mit der komiſchen Oper „Finta pazzia“ von Strozzi, und zwar auf einem eigenen italieniſchen Theater erſchienen; 1647 brachte er die Oper „Orpheus“ von Zarlino. Gefielen dieſe Vorſtellungen auch ſchon mehr, ſo lief ihm Cambert mit ſeiner franzöſiſchen „Ariadne“ doch den Rang ab (1659), und er war es denn auch, der das Opernweſen überhaupt immer mehr und mehr dem Siege entgegenführen ſollte, ſo daß daſſelbe bald auch bei Hofe mit viel Theilnahme aufgenommen wurde, und nicht mehr als ein bloßer Lückenbüßer in der langen Reihe ſinnlicher Genüſſe angeſehen und behandelt werden durfte. Deshalb ließ nunmehr (in demſelben Jahre) Se. Eminenz der Miniſter Mazarin auch zur Vermählungsfeier Ludwigs XIV. mit Maria Thereſia ein ultramontaniſches Produkt, „l' Ercole amante,“ wieder im Louvre aufführen; doch dieſe italieniſche Muſik und Machwerke behagten den franzöſiſchen Sinnen immer noch nicht. Die erlauchten Zuſchauer gähnten, und wenn aus Anſtand auch nur ganz leiſe, ſo gähnten ſie doch und die Langeweile war nicht zu verkennen. Anders war es mit des Abbé und ſeines Genoſſen, des Organiſten, Erzeugniſſen. Aus franzöſiſchem Blute entſproſſen, ſagten ſie den Franzoſen auch mehr zu. Uebrigens wagte der vorſichtige Mann nicht, ſeinem

Beſchützer etwas darein zu reden, der einmal das Italieniſche höher ſchätzte denn alles Andere. Da ſtarb aber ſchon 1661 Mazarin, und nun konnte Perrin freier handeln. Er geſellte ſich Sourdeac, Cambert und Chamberon zur Unterſtützung zu; gern gab man ihm Freibriefe und Privilegien, und von dem Augenblicke an hatte denn auch in Frankreich die Oper eine ehrenvolle und feſte Stellung gewonnen. Nicht mehr war ſie nur noch eine gewiſſermaßen heimathloſe Fremde, die ſchüchtern blos an die Pforten der Paläſte und Schlöſſer klopfte und ſich einen Zufluchtsort erbat, ſondern ſie beſaß ihre Privilegien wie ein Edelmann, und ihre Freibriefe wie ein Herzog und Pair. Freilich trat ſie auch jetzt Anfangs immer noch ſehr beſcheiden auf; in Paris hatte Perrin ſein Aſyl genommen, aber um 1671 noch hatte ſeine Oper blos den Ballſpielſaal der Mazarinſtraße inne. „Pomona" und „die Hochzeit des Bachus" waren die Stücke, welche am meiſten vom Publikum beſucht wurden.

§. 81.

Fortſetzung.

Wie es in der Regel aber bei ſolchen gemeinſchaftlichen Unternehmungen zu geſchehen pflegt, ſollten auch bei den drei privilegirten Herrſchern auf der Opernbühne bald Uneinigkeit einreißen. Perrin war anderer Meinung als Sourdeac und dieſer konnte ſich nicht mit Cambert verſtändigen; man zankte, man verhöhnte, man bekriegte ſich, legte einander Fallen; die Leidenſchaften der Einzelnen beherrſchen das allgemeine Intereſſe und der Staat geräth in Gefahr. Für zwölf Jahre hatte das Triumvirat Perrin, Sourdeac und Cambert einen Bund in Einigkeit und Freundſchaft geſchloſſen; kaum aber waren zwei Jahre abgelaufen, ſo konnten die drei Männer ſich auch ſchon nicht mehr gegenſeitig ſehen, und die Oper, eine Beute der ſchmählichſten Zwietracht, lag in dem Ballſpielſaale in den letzten Zügen. Man ſagt, daß der gewandte, ſchlaue Lully, der damals ſchon in Paris war und die kleine Kammerkapelle Ludwigs XIV. dirigirte, nicht wenig zur Beſchleunigung und Vermehrung dieſer Zänkereien beigetragen habe, und es iſt möglich, denn kaum war das ganze Unternehmen dem Verfalle dadurch nahe geführt worden, ſo erſchien wirklich Lully und zog Vortheile aus der Uneinigkeit, wie ſie nur immer daraus gezogen werden konnten. Auch hatte wirklich er ſchon lange ein Auge auf die Oper, und lauerte, wie die Katze auf ihre Beute, nur auf den rechten Augenblick, ſich ihrer zu bemächtigen. Im Jahre 1672 ſollte er zum Ziele gelangen. Perrin war, um des Elends und ewigen Verdruſſes los

zu werden, nach London gegangen, gefiel daſelbſt in ſeiner Alleinherrſchaft mit ſeinen Paſtoralen auch ſehr, ward 1674 ſogar Oberkapellmeiſter des Hofes, doch durch die Cabalen der übergekommenen Italiener drei Jahre ſpäter ſchon zu Tode geärgert; und Lully gründete während dem auf den von ihm zu Paris zurückgelaſſenen Trümmern eine Herrſchaft, die unter dem Schutze der Frau von Montespan und mit dem Gelde des freigebigen Ludwigs XIV. ihren Glanz ſtets weiter verbreiten und an Anſehen und Feſtigkeit immer mehr gewinnen ſollte. Was kurz vorher noch der Verachtung von Seiten der ſog. gebildeten Welt Preis gegeben war, erſtand auf einmal glücklich und mächtig: die Oper ward durch und durch vornehm, und fehlte es ihr auch nicht an Haß, Eiferſucht und Epigrammen, ſo hatte ſie mit allen Nachtheilen doch auch alle Vortheile der Berühmtheit und Größe. St. Evremont *) machte ſich luſtig über ſie, und La Bruyere**) verſpottete ſie als „ein ſeltſames Gemiſch von Poeſie und Muſik, in welchem der Dichter und Muſiker, einer durch den andern behindert, ſich alle erdenkliche Mühe gebe, ein erbärmliches Werk zu Stande zu bringen.“ Doch das kümmerte Lully nicht, dem die Menge zujauchzte, und der von ſeinem Könige mit Geld und Ehren überſchüttet wurde; und war er auch nicht der erſte Gründer derſelben, ſo ſollte mit ihm doch erſt die Oper in Frankreich zu einem eigentlichen Flor, zu ihrer ganzen Blüthe gelangen. Durch ein glückliches Talent, komiſche Scenen zu improviſiren, in die Gunſt des eben ſo ſtolzen als frivolen Hofes gekommen, benutzte er auch Alles, um ſich überhaupt bei den Franzoſen beliebt zu machen. So nahm er zu den Hauptmelodien ſeiner Opern meiſt Volkslieder, die er auf eigens dazu angeſtellten Reiſen ſammelte; vereinigte mit den Violinen die Blas- und Schlaginſtrumente, und ſchaffte Tänzerinnen auf das Theater, wo bisher nur Knaben erſchienen waren. Man kann ſich denken, wie das Alles den lebensluſtigen Franzoſen entzückte! — Mit ſeinen neunzehn Opern erwarb ſich Lully Vermögen, Titel und Weihrauch ſonder Gleichen, und die übermüthigen Franzoſen waren ſo ſtolz auf ihn, daß ſie es ſogar aushielten, an ſeinen Werken beinahe hundert Jahre lang Vergnügen zu finden.

Wie ſehr übrigens Lully mit alle Dem auch der franzöſiſchen Eitelkeit und egoiſtiſchen Lebensmuthigkeit den Hof machen zu müſſen glaubte, und wie ſehr gern er bereit war, um des materiellen Gewinnſtes willen

---

*) Einer der geiſtreichſten franzöſiſchen Satyriker jener Zeit, der als Marechal de Camp auf der Flucht in England ſtarb.

**) Lehrer des Herzogs von Bourbon, geſtorben 1663.

ſich ſelbſt zu verleugnen und in Umſtände, Verhältniſſe, Denk- und Gefühlsweiſen ſich mit ſeinem Charakter hineinzuſchmeicheln und hineinzulügen, gewann mit ihm doch die italieniſche Muſik wieder einen bedeutenden Einfluß und Vorſchub auf franzöſiſchem Boden, und nicht etwa blos in der Kammer- und Kirchen-Muſik, wo ſie vordem ſchon um ein Bedeutendes die Palme der einheimiſchen Kunſt entriſſen, ſondern auch in der Oper, wo ſie allein bis dahin nur als geduldete Anregerin hatte daſtehen müſſen. Lully's Ouverturen wanderten nach Italien, aber dafür nahm er viele italieniſche Opern entgegen, überſetzte den Text ins Franzöſiſche und brachte ſie dann mit möglichſtem Pomp in Scene. Mochte man auch im Ganzen nicht ſo ganz zufrieden damit ſeyn, ſo war die Translocation doch durch Lully geſchehen, und ſomit in den Augen der Franzoſen an und für ſich ſchon ein Gewinn.

Fragen wir, womit ſich dieſer Italiener Lully denn ſo auf einmal die Gunſt eines Königs und in ſo hohem Maaße zwar zu erwerben gewußt, der vordem kaum einem Mazarin zu Gefallen eine italieniſche Muſik hatte ſchön und unterhaltend genug finden können? ſo erzählt die Geſchichte von einem Zufall, der eben ſo glücklich für Lully ſich geſtalten und ausgehen ſollte, als für die Muſik ſelbſt in geradeſter Richtung von wenig oder gar keiner Bedeutung ſeyn konnte. Lully ſchrieb eine Menuett in D-Moll, die erſte unter allen Menuetten, und König Ludwig XIV. tanzte darnach mit einer ſeiner Maitreſſen in Verſailles: Muſik und Tanz wurden reizend, überaus angenehm, lieblich und intereſſant befunden, und Lully war von Stund an mehr als ein gewöhnlicher Günſtling Sr. Majeſtät. Nur begreifen müſſen wir die Großen, und dann uns nicht zu gut dünken, den Sclaven ihrer Leidenſchaften oder den Diener ihrer ſinnlichen oder öffentlichen Lüſte abzugeben, und — wie wir ihnen, ſind ſicher auch ſie uns verſchrieben. Wie Ludwig XIV. in politiſcher und moraliſcher Beziehung die Geſchichte Frankreichs für das geſammte ſiebenzehnte Jahrhundert faſt in ſich abſchließt und abſpiegelt, ſo Lully für die zweite Hälfte deſſelben in muſikaliſcher Hinſicht, und wie wir dort Frankreich während des ganzen Umfangs jenes Zeitalters durchſchauen, wenn wir nur einmal das Bild ſeines damaligen Königs uns vergegenwärtigen, ſo kennen wir mit Lully auch alle ſeine Muſik.

§. 82.

Fortſetzung.

d. England.

Im Ganzen genommen waren auch die beſten Arbeiten der geſchickteſten Männer, welche England zu Anfange des ſiebenzehnten Jahrhunderts aufzu-

weiſen hatte, z. B. eines Bird u. A., nur Nachahmungen einer im Auslande entſtandenen, damals geltenden Art ohne rhythmiſche Kraft und melodiſche Anmuth, obgleich dieſelben von den Engländern ſelbſt „engliſch und göttlich" genannt zu werden pflegten. England konnte zu jener Zeit ſich ſchlechterdings noch nicht meſſen mit dem Auslande, und auch lange nachher noch nicht, ja niemals, und erzeugte es hie und da ein Talent, das würdig geweſen wäre, an dem großen Getriebe des muſikaliſchen Welt-Organismus Theil zu nehmen, ſo wandte daſſelbe entweder ſich dem Auslande zu oder ließ es ſich in einer ſteten bloßen Nachahmung derjenigen ausländiſchen Muſik gefangen halten, durch deren Studium es erſt zu einiger Fruchtbarkeit erſtarkt war. Kaum daß England damals auf eine eigene Muſik, wenn wir dieſes Wort in einem höheren Begriffe auffaſſen, Anſpruch machen durfte. Wir haben noch ein Werk, das zu Ehren der Königin Eliſabeth in Form von Madrigalen gedichtet und 1601 von Thomas Morley unter dem Titel „The Triumphe of Ariana" mit Muſik herausgegeben wurde; es enthält lauter Lobgedichte auf die jungfräuliche Königin in 29 fünf- und ſechsſtimmigen Madrigalen von einer ganzen langen Reihe vaterländiſcher Componiſten: John Bennet, Thom. Morley, Thom. Weelks, George Kirbye, Rich. Carlton, Edward Johnſon, Mich. Cavendiſh, John Lisley, John Former, John Hilton, John Milton, Robert Jones, Giv. Croce, Thom. Hunt, Thom. Bateſon, Mich. Eſte, John Mundy, Ellis Gibbons, Rich. Nicolſon, Thom. Tomkins, John Wilbye, George Marſon, John Holmes, Francis Pilkington, Daniel Norcome und Wil. Cobbold; aber was ſind die Leiſtungen aller dieſer Männer darin? ein deutliches Gepräge ihrer ganzen Zeit, ein Beweis wahrhaft ſclaviſcher Nachahmung alter italieniſcher und deutſcher Formen, wenige Zeichen eigener Erfindung oder einer freien Thätigkeit künſtleriſcher Fantaſie. Nicht anders auch verhält es ſich allen Beſchreibungen nach mit einem ziemlich gleichzeitigen Inſtrumentalwerke, „Queen Elizabeths Virginal-Book" (Clavierbuch der Königin Eliſabeth), und andern derartigen Ausgaben. Wie ſehr die allgemeine Volksſtimmung auch damals in England noch gegen den muſikaliſchen Stand, wenigſtens in praktiſcher Beziehung, gerichtet war, mag aus der Thatſache hervorgehen, daß die Sänger und Inſtrumentiſten der königl. Kapelle auf allerhöchſten Befehl gleich Soldaten und Matroſen förmlich rekrutirt und erpreßt werden mußten; daß man wenig eigentlichen Volksgeſang hörte, und was in dieſer Beziehung ſich vielleicht kund gab, noch völlig roh war und auch noch blieb, bis man ſelbſt in der Compoſition derlei Weiſen anfing, mehr und mehr von den Italienern zu leihen und deren Villoten ꝛc. nachzuahmen,

ſo daß alſo auch im eigentlich Volksthümlichen ſogar England damals aller wirklich eigenen und ſelbſtſtändigen Muſik noch entbehrte: ein Zuſtand, der fortdauerte bis weit hinauf in der Geſchichte, ſelbſt bis auf einen Th. Warwick und Dr. J. Blow *), ſo manchen Componiſten das reiche Handelsland auch bis dahin wieder aufzuweiſen hatte, ohne jemals aber nur einen zu beſitzen, der die Sache beſſer zu geſtalten vermocht hätte. Sogar der von ſeinen Landsleuten ſo hoch gerühmte Heinr. Purcell (der jüngere)**), welcher doch mit dem Ehrennamen eines Orpheus der Engländer belegt zu werden pflegte, vermochte das nicht, und er war nicht minder ein völliger Nachahmer des dort vorzüglich beliebten italieniſchen Styls ſowohl in ſeinen Anthemen (Kirchenſtücken) als Operngeſängen. Ohne Zweifel aber würde doch wenigſtens dieſer Styl auch in England ſchon damals mehr und weiter um ſich gegriffen haben, hätte man nur mit Geld auch die Kunſt unterſtützen mögen; aber ſo viel heute dafür in dieſer Beziehung dort geſchieht, ſo wenig damals. Weder die Königin Eliſabeth, die zudem ihr Geld zu anderen Dingen nöthigſt gebrauchte, noch irgend ein anderer Fürſt oder Reicher zeigte dazu ſonderliche Neigung. Alle muſikaliſchen Aemter, ſo wenige ihrer an ſich ſchon geſtiftet ſeyn mochten, waren nur ſehr gering dotirt, und die Theater, ſelbſt in Schauſpielen, waren nur Zimmer, in denen von irgend welchem ſceniſchen Glanze gar nicht die Rede ſeyn konnte.

§. 83.

Fortſetzung.

Zu Zeiten der Regierung des Königs Jacob I. ſollte es der Muſik und den Künſten überhaupt wo möglich noch ſchlechter ergehen; doch that der Adel jetzt ſchon etwas mehr für ſie. Man hatte die Myſterien, Interludes und Masques, welche von Frankreich und Italien herübergekommen waren, ſehr lieb gewonnen, und förderte daher wo möglich auch deren Aufführung, wobei der Geſang nicht fehlte. Carl I. wäre ganz der Fürſt geweſen, der dieſem ſchönen Anfang der Dinge bald ein größeres Wachsthum hätte angedeihen laſſen, aber wir haben geſehen, von welchen ganz anderen Dingen er tief gebeugt wurde; indeſſen erhielten die Muſiker doch ſchon einige Privilegien, und hätten die nächſtkommenden Stürme der Zeit

*) Zuletzt Kirchen-Componiſt der Königin Maria, und geſtorben als ſolcher 1708. Man ſehe Näheres über alle die genannten Männer in meinem Univerſallexikon der Tonkunſt.

**) Geboren 1658 und geſtorben als Organiſt an der königl. Kapelle 1695.

nicht allen Aufſchwung gehindert, ſo daß ſämmtliche Notenpreſſen faſt ſtill ſtehen mußten, ſo wäre doch auch unter der Regierung dieſes Königs wohl manche längſt gehegte Hoffnung, die aufblühende Talente unverkennbar ausſprachen, wenigſtens theilweiſe in Erfüllung gegangen. Ein höherer Wille freilich wollte es anders, und erſt unter Cromwels Protektorat ſollte zum mindeſten die Liebe zur häuslichen Muſik wieder lebendiger erwachen, mußten die Theater auch der Puritaner wegen immer noch geſchloſſen bleiben. In dieſer Zeit war es denn auch, wo die Theorie, deren Feld ungeachtet Oxford längſt einen öffentlichen Lehrſtuhl der Muſik beſaß, gleichwohl bis dahin völlig brach gelegen, ihre erſten Keime zu ſchießen anfing. Matthew Locke gab 1673 ein Syſtem des Generalbaſſes heraus, nachdem der faſt einzige thätige Muſikalienverleger jener Periode, John Playford, 1655 eine Einleitung in die Tonkunſt herausgegeben hatte (**Introduction to the Skill of Music**), welche zehn Auflagen erlebte, und auch nicht ohne Bedeutung für die Kunſtcultur ſelbſt geblieben war und bleiben ſollte, ſo daß, als endlich Carl II. wieder auf den Thron kam, es weit ſchwerer hielt, die niedergeriſſenen Orgeln und Kirchenchöre wieder herzuſtellen *), denn die Theater, für welche ſich bald auch die dazu gehörenden Muſiker, namentlich aber aus Italien her, vorfanden. Der dem Lebensgenuß ſehr zugethane König, der ſeine kräftigſte und für ſinnliche Eindrücke empfänglichſte Jugendzeit in Frankreich verlebt hatte, liebte mehr franzöſiſche Sitten, und es wurde ſonach, ihm zu Gefallen, eine Zeitlang auch viel franzöſiſche Muſik, beſonders jene von Lully, nachgeahmt, ja der König ſandte ſelbſt mehrere junge Künſtler nach Paris, z. B. einen Humphrey, um dort Muſik zu ſtudiren, was von dem Volke gleichfalls nicht ungern geſehen wurde. Nicht wenig mochte zu dieſer beſondern Liebhaberey an der franzöſiſchen Kunſt auch die mittlerweile von dorther durch Abbé Perrin überkommene Oper beigetragen haben **), die, durch Chorgeſänge in den Schauſpielen, **Interludes**, **Masques** und **Entertainments** hinlänglich vorbereitet, von den Engländern 1673 mit Freude und Bewunderung aufgenommen wurde. Perrin ließ natürlich hauptſächlich nur die Stücke Camberts aufführen, da er mit ſolchen ja in Frankreich ſchon einen glücklichen Erfolg gehabt hatte. Indeß war die Zuneigung zu ſeinen Vorſtellungen doch nur eine vorübergehende, und ſollte blos ſo lange anhalten, als die ganze Sache neu war. Liebe zur italieniſchen

*) England hatte damals in allen nur vier Orgelbauer; um die nächſten und nöthigſten Bedürfniſſe zu befriedigen mußten daher mehrere aus Deutſchland und Frankreich berufen werden.

**) Vergl. den vorhergehenden Paragraphen.

Muſik war den Engländern ſchon durch David Riccio, den Günſtling der Maria Stuart, deſſen Leben glücklicher war als ſein Ende *), eingeimpft worden. Die Königin Eliſabeth war nicht weniger der italieniſchen Muſik zugethan, und ſo konnte es denn auch jetzt wohl den immer ſehr zahlreich in England anweſenden Italienern nicht ſonderlich ſchwer werden, abermals die Gemüther eines Landes in Sachen der Kunſt ſich zu unterwerfen, das ſich ſchon in den früheſten Zeiten ſeine eigene Landesmuſik ſo geduldig und fromm von der italieniſchen Kirchenmuſik hatte zerſtören laſſen, und um ſo weniger, als demgemäß den Engländern auch bald eingeredet ſeyn mußte, daß die franzöſiſchen Produkte nur eine halbgelungene Nachbildung der italieniſchen Original-Oper ſeyen und dieſe an und für ſich ſchon werthvoller ſeyn müſſe, da ſie auf italieniſchem Boden und in italieniſchem Talente erwachſen. Wie auch hätten nicht jetzt die italieniſchen Töne die Ohren der Engländer beherrſchen ſollen, nachdem dieſelben ſo erwünſcht ſich zugleich mit dem Pomp der Decorationen und überhaupt mit der Augenluſt verbunden hatten, was den franzöſiſchen Vorſtellungen immer noch ſehr abging? — Kein Wunder, daß Cambert fiel, und Perrin ſich zu Tode ärgerte oder grämte, als er ſich von den Italienern beeinträchtigt ſah, und wenn auch vielleicht weniger in der Kunſt, ſo doch im Beutel, in der Caſſe.

Auch in der Haus- oder Cammermuſik trat die alte Vorliebe für die Italiener bald wieder hervor. Man nahm Cariſſimi's Werke zur Hand, und die fruchtbarſten Talente Albions ſuchten einzig ihre Studien nur daran zu vollenden. Selbſt der reich begabte Purcell that dies und geſtand ſelbſt einmal von ſich ein, daß er in ſeinen Arbeiten nur allein jenen italieniſchen Vorbildern nachzuahmen ſtrebe, und wenn er auch der italieniſchen Sprache nicht mächtig ſey, ſo hoffe er doch, die italieniſche Note deſto beſſer zu verſtehen, und wünſche Nichts mehr als das Glück zu haben, ſein Ziel zu erreichen. Wenn auch nicht ganz, ſo ward ihm dies Glück wirklich im hohen Grade doch zu Theil, und daher gefielen auch ſeine Sonaten, Lieder, Anthems und Opern in ſeinem Vaterlande ſo ſehr, daß das geſammte ſiebenzehnte Jahrhundert hindurch, vom Augenblicke ſeines Erſcheinens an, kaum noch ein anderer engliſcher Tonkünſtler zu einigem Ruf gelangen konnte.

---

*) Der Lautenſpieler Riccio (oder Ricci) ward am 9. März 1566 von dem Gemahl der Königin, Grafen Darnley, aus Eiferſucht erſtochen.

§. 84.
Fortſetzung.
e. Die Niederlande und übrigen europäiſchen Staaten.

In den Niederlanden, welche früher ſo alleinherrſchend dageſtanden, war — wie ich bei einer andern Gelegenheit ſchon darzuthun hatte — von dem Augenblicke an, wo in Italien ſich eine ganz neue, eigenthümliche Richtung unſerer Kunſt zu entwickeln anfing, dieſe immer mehr ihrem Verfall entgegen gegangen, und nicht allein weil eben jene neue Richtung, in welcher die Oper ſich alsbald über alle andere Muſikgattung ſtellte, ihnen etwas ganz Fremdes erſchien, das ſie im Angedenken ihres alten contrapunktiſchen Flors ſchlechterdings nicht, als ihrer Natur widerſtrebend, in ſich aufnehmen und als eine eitle Schuld erborgen zu dürfen glaubten, ſondern auch weil mancherley, ebenfalls nachgewieſene, politiſche Verhältniſſe nicht geſtatteten, kaum noch ſo vielen als nur gewöhnlichen Fleiß, kaum noch eine etwas weniger denn gewöhnliche Kraft auf die Cultur dieſer Kunſt nach eigenem Ermeſſen zu verwenden. Das Fremde, was ſich auf einem von den Niederlanden ausgebreiteten Boden geſtaltet, ſollte und wollte im Gefühle nationaler Kraft keinen Anklang finden, und ſelbſt ſich ein Neues und Entſprechendes zu geſtalten, lähmten die Zeit und ihre Umſtände allen Willen und alles Vermögen. Mit der Kraft aber, im Auslande überboten und vergeudet, ſank auch die Liebe zur Tonkunſt eben da, und am ſchnellſten und tiefſten zwar herab, wo, die letzten 25 Jahre etwa abgerechnet, bis zum Anfange des ſiebenzehnten Jahrhunderts ſie durchſchnittlich am höchſten geblühet hatte. Von der Größe einer alten und in der Geſchichte für alle Ewigkeit ſehr rühmenswerthen Zeit ſollte den Niederlanden von jetzt an kaum Etwas, ja eigentlich gar Nichts, und zum Höchſten nur ſo Wenig noch übrig bleiben, daß ſie gezwungen waren, von den Völkern fortan zu leihen und unter diejenigen Nationen als bewundernde, verlangende Zuſchauer ſich zu ſtellen, denen kaum ein Jahrhundert früher faſt mehr, denn das Uebermaaß und die Fülle ihrer Kraft zuließ, abzugeben ſie eben ſo bereitwillig als ſtolz ſich hatten finden laſſen. Weder in Holland noch in den eigentlichen Niederlanden thaten ſich im Laufe des geſammten ſiebenzehnten Jahrhunderts Componiſten oder praktiſche Künſtler hervor, welche auch nur einiges Aufſehen noch gemacht hätten und gegenüber von den Männern in Deutſchland, Frankreich und Italien der aufmerkſamen Beachtung werth geweſen wären. Gab es hie und da vielleicht ein eingebornes Talent, ſo mußte es ſeine Ausbildung doch im Auslande zu erwerben ſtreben, und ſeine Wirkſamkeit im Vaterlande wieder war dann auch keine natio=

nale, ſondern nur ein Auskramen ausländiſcher Früchte, ein Nachahmen fremder Werke und ein Uebertragen ausländiſchen Saamens auf niederländiſchen Boden. Ich wenigſtens weiß aus dem ganzen ſiebenzehnten Jahrhundert keinen niederländiſchen Tonſetzer namhaft zu machen, der ſich durch irgend welche Eigenthümlichkeit in ſeiner Kunſt ausgezeichnet hätte, und ſind auch der andern überhaupt nur wenige, ſo ſinkt ihre Bedeutſamkeit noch mehr dadurch, daß ſie als bloße Nachbildner fremden Gutes erſcheinen. Freilich fingen gegen Ende dieſes Jahrhunderts auch die bedeutendſten Städte Hollands an, Theater anzulegen, aber nicht mit einheimiſchen, ſondern mit ausländiſchen Künſtlern konnten und mußten ſie dieſelben bevölkern. Capelle und Bühne waren der Mehrzahl nach nur mit franzöſiſchen und deutſchen Muſikern beſetzt, und die Sänger zogen über Deutſchland aus Italien dahin. Daß dies dem Verfalle niederländiſcher Tonkunſt den letzten Hebel unterſetzte, war natürlich. Gezwungen gleichſam zu einem unfreiwilligen Vergleich am eigenen Heerde konnte dem Holländer die bedeutende Ueberlegenheit des Auslandes in muſikaliſchen Dingen nicht mehr unbekannt ſeyn, ſo gern er ſich vordem vielleicht noch von dem Gegentheil überredet hätte, und war ſolcher Glaube, ſolche Ueberzeugung einmal gewonnen, ſo öffnete das Verlangen nach vollem Genuß für die Opfer, die man immer noch der Muſik hie und da bringen mochte und wollte, dem Auslande auch vollends Thür und Riegel, und im ſiebenzehnten Jahrhunderte noch ſehen wir Beiſpiele, daß, wie Niederländer einſt in Italien, Deutſchlaud und andern Ländern zu öffentlichen muſikaliſchen Aemtern berufen und gelaſſen wurden, ſo jetzt man in den Niederlanden nicht blos geneigt, ſondern theilweiſe ſogar gezwungen war, dergleichen Stellen mit Italienern oder Deutſchen zu beſetzen. Gab man dabei, patriotiſch wie der Holländer iſt, den Eingebornen wo möglich immer noch den Vorzug, ſo lag dieſe Möglichkeit in der Regel doch ſehr ferne, oder war der Vorzug ſelbſt kein wahrer, kein künſtleriſcher, ſondern nur ein patriotiſcher, mit welchem der Beamtete dann augenblicklich auch wieder für alle eigentliche Kunſtwelt verſchwand. Genug und es iſt nicht zu viel geſagt, wenn wir behaupten, daß mit Beginn des ſiebenzehnten Jahrhunderts, alſo mit Beginn der eigentlichen Geſchichte der modernen Muſik, ſich alle Geſchichte der Niederländiſchen Kunſt völlig ſchloß, um aufzuleben erſt wieder nach Jahrhunderten, in der neueſten Zeit.

§. 85.

Fortſetzung.

Nicht viel Beſſeres läßt ſich von den noch übrigen europäiſchen

Ländern ſagen, jedoch in dem umgekehrten Sinne, daß bei ihnen im ſiebenzehnten Jahrhunderte die eigentliche Muſikgeſchichte noch nicht angefangen, wenigſtens keinen derartigen Anfang genommen hatte, der auf eine weitere künſtleriſche Entwickelung derſelben hätte ſchließen laſſen.

Dänemark z. B., wo im neunten Jahrhunderte chriſtlicher Zeitrechnung noch die Mährchen eines grauen Alterthums blüheten, und wo man im ſechszehnten Jahrhunderte noch nicht daran dachte, die im Munde des Volks fortlebenden Melodien alter ſchöner nationaler Geſänge aufzuzeichnen und ſo der Nachwelt mit den Liederſammlungen auch aufzubewahren, wo 1478 zwar zu Copenhagen ſchon eine Univerſität geſtiftet worden war, aber man ſelbſt in der Kirche ſich mit den alten geſetzlich überkommenen Pſalmodien als der einzigen Muſik begnügte, — dieſes ſchöne Land, das ſo frühzeitig und bald mit Eifer dem Werke der Reformation ſich anſchloß, hob ſich von da an zwar immer mehr und kräftiger auch an Bildung, aber ſollte die Wiſſenſchaft auch, welche von Deutſchland aus dorthin verpflanzt wurde, eine ſtets muthigere Pflege in ihm finden, ſo blieb es der Kunſt, der eigentlichen, der wahrhaften Tonkunſt, doch fortan noch fern. Schulen und Gymnaſien entſtanden ſeit jener Zeit mehr und mehr, Seminarien, z. B. zu Tondern in Schleswig, zu Borris in Jütland, zu Weſtenborg auf Laaland, zu Brahe-Trolleburg, Skaarup u. a. a. O., aber die Muſik war kein Gegenſtand ihrer Lehre, und das ganze ſiebenzehnte Jahrhundert ſollte vorübergehen, ehe auch nur ein geſunder Keim ſich zeigte, der in muſikaliſcher Beziehung auf reifere Früchte hätte hoffen laſſen, denn das traditionelle Volkslied und die wilde Kriegsmuſik an ſich zu bringen vermochten. Mag uns die letztere den Grund davon aber in etwas Anderem noch denn etwa in dem Mangel an gutem Willen oder an Fähigkeit ſuchen laſſen. So weit die Geſchichte der Dänen zurückgehet, erſcheinen dieſelben immer nur als kriegeriſches, ſeeräuberiſches Volk, auf welche ſelbſt das Chriſtenthum keine beſſere, edlere Sitten zu impfen vermochte. Waren die Streite nach Außen geendigt, ſo begannen und oft heftiger noch ähnliche im Innern. Durch Chriſtian I. kam 1448 zwar das Oldenburgiſche Haus auf den Thron, und man hätte glauben ſollen, daß mit dieſem Schritte auch deutſchen Sitten, Wiſſenſchaften und Künſten mehr Eingang in Dänemark verſchafft worden wäre; allein der, obſchon frei gewählte, König hatte, ſammt mehreren ſeiner Nachfolger, zu Viel zu thun, um ſeine Dynaſtie nur zu befeſtigen, als daß er hätte an eine Cultur denken können, die nur auf dem Boden des Friedens ſich mit Ausſicht auf Erfolg beginnen läßt. Chriſtian IV. war mehr als einer ſeiner Vorfahren zwar dazu geneigt, aber kaum hatte er auf Seiten des Handels und der Schifffahrt, welche die Verbindungen

mit gebildeteren Nationen vermehrten, damit angefangen, ſo riß der dreißigjährige Krieg auch ihn wieder mit fort in ein Unglück, aus welchem Glück für die Künſte niemals erwachſen konnte. Das von der Tyranney Chriſtians II. erbitterte Schweden war es vornehmlich, das, losgeriſſen ſich damals von däniſcher Oberherrſchaft, ſeitdem auch ſtets die vernichtende Geißel über dem Lande führte. Hatte doch deshalb Dänemark bis ins ſechszehnte Jahrhundert nicht einmal eine Literatur, und beſchränkte ſich nachgehends, was in dieſer Beziehung geſchah, bis zum achtzehnten Jahrhundert hauptſächlich nur auf Ueberſetzung der Bibel und auf einige lateiniſche Arbeiten. Eine eigentliche Nationalliteratur ſollte erſt mit dem achtzehnten Jahrhunderte erſtehen, wie mit dieſer dann auch geboren werden eine bemerkenswerthe muſikaliſche Cultur.

Noch ſpäter als Dänemark tritt, uralte und ſich nie ändernde Volksweiſen ausgenommen, Schweden in den hiſtoriſchen Kreis, und aus denſelben Gründen zwar, wie jenes Land. An Sinn für die Kunſt fehlte es den Schweden auch damals ſchon nicht, und mit ſeinem Volksliede, geiſtlich oder weltlich, haben wir bis weit ins achtzehnte Jahrhundert hinauf ſeine ganze Geſchichte. Stand doch ſelbſt auch in anderer wiſſenſchaftlicher Beziehung Schweden dem armen Dänemark noch nach. Mit dem Volksliede war früh auch eine Art Volkspoeſie dort erwacht, aber kein Menſch dachte an die Aufzeichnung ſo wenig des Einen, als des Andern, ſo wenig der Melodie, als des Textes. Beides war und blieb der Tradition anheimgegeben, bis eine neuere Zeit ſich auch in dieſem Stücke verdient machen ſollte. Nicht einmal an eine Ueberſetzung der Bibel ward gedacht, und erſt die Könige aus dem Hauſe Waſa ſollten die Begründer auch einer Art ſchwediſchen Literatur und Wiſſenſchaft werden, wobei als ein neues Hinderniß ihnen aber die Rohheit und Unbeholfenheit der Sprache entgegenſtehen mußte, das zu überwinden abermals viele Zeit und Mühe koſtete. So beginnt, wie in der Literatur, denn auch in der Muſik erſt im achtzehnten Jahrhunderte für Schweden eine lebenvollere Epoche, und habe ich hier noch ſo wenig darüber mitzutheilen, als etwa gar über den letzten ſkandinaviſchen Theil, Norwegen und Island.

§. 86.

Fortſetzung.

Von da auch den ſlaviſchen Völkern uns insbeſondere noch zuwendend, treffen wir in Rußland zunächſt das Verhältniß nicht anders, und nur die Kirchenmuſik anlangend bietet daſſelbe für unſere Betrachtung hier einigen erheblichen Stoff. Mit dem chriſtlichen Kirchendienſte

erhielten die Ruſſen natürlich auch die Kirchenmuſik aus Griechenland, und iſt dieſe daher keine andere, als jene, welche ich früher ſchon als die orientaliſche bezeichnete*), und die, gleich der alten occidentaliſchen oder römiſchen Kirchenmuſik, ausſchließlich im Geſange beſteht, der in früheren Zeiten einſtimmig und rein recitativiſcher Natur war, doch bis aufs ſiebenzehnte Jahrhundert hin und mehr noch in dieſem dann ſich bedeutend änderte. Wie in der römiſchen Kirche ein ſolcher Geſang gewöhnlich **Cantus planus** genannt wurde, zum Unterſchiede von dem **Cantus figuralis**, ſo hieß derſelbe in der griechiſchen Kirche insbeſondere Säulengeſang, ruſſiſch **Stolpowy**. Nach der fünfzehnten Regel der Laodiceiſchen Kirchenverſammlung ward für denſelben bei den Ruſſen auch das Amt eines eigenen Kirchenſängers gegründet, der **Djak** oder **Djatschka** (Cantor) genannt wurde. Als die Griechen anfingen, ihren Säulengeſang weniger recitativiſch, vielmehr melismatiſcher und verzierter zu halten, folgte natürlich auch Rußland bald nach. Dieſer Geſang hieß zum Unterſchiede von jenem älteſten, blos recitativiſchen, taktloſen Säulengeſange der domeſtiſche Geſang, weil die Sänger *δομεστικοι* genannt wurden. Immer aber war auch dieſer domeſtiſche Geſang ein blos einſtimmiger, und von einer Kenntniß der Harmonie in Rußland treffen wir erſt im eilften Jahrhundert Spuren. Für einen ſolchen harmoniſchen oder ſymphoniſchen Geſang hatten die Ruſſen aber ſchlechterdings keine Mittel, und um Griechenland darin doch nicht nachzuſtehen, war man genöthigt, die Sänger auch dorther kommen zu laſſen, die dann nach und nach verſchiedene Sangweiſen mitbrachten, welche nach den Provinzen, in denen ſie als allgemeiner Normalgeſang eingeführt wurden, auch einen beſondern Namen erhielten, ſo daß wir den domeſtiſchen Geſang bereits zu Anfang des ſiebenzehnten Jahrhunderts in Griechiſche, Bolgariſche, Kiewiſche, Tſchernigoviſche, Nowogorodiſche, Susdaliſche und noch manche andere Weiſen eingetheilt finden. Uebrigens wurden alle dieſe Geſänge doch meiſt noch nur für eine Stimme geſetzt, und ich halte mich für berechtigt, zu glauben, daß, was bisweilen von einer Harmonie vor dem ſiebenzehnten Jahrhundert in der ruſſiſchen und damit überhaupt griechiſchen Kirchenmuſik berichtet wird, wohl in nichts Anderem beſtand, als in der natürlichen Verſchiedenheit der Stimmen nach Alter und Geſchlecht, nicht aber in einer Harmonie von verſchiedenen Intervallen, kurz nach unſerem Sinne des Wortes. Von dieſer liefert uns erſt das ſiebenzehnte Jahrhundert auch in jener Kirchenmuſik Beweiſe, und zwar dergeſtalt, daß wir ſofort auf vier-, acht- und zwölfſtimmige Geſänge ſtoßen,

*) Vergl. §. 16 ff. der Vorgeſchichte.

die ſonderbarer Weiſe aber alle noch durch keine förmliche und geordnete Cadenz ſich auszeichnen. Als Einführer dieſes wirklich mehrſtimmigen oder harmoniſchen (domeſtiſchen) Geſanges in der ruſſiſchen (griechiſchen) Kirche wird allgemein ein Metropolit Namens Nikon genannt. Dies beweiſt um ſo mehr eben die Richtigkeit meiner Anſicht, daß die ruſſiſche (griechiſche) Kirche erſt im ſiebenzehnten Jahrhunderte eine wirkliche Harmonie erhielt, weil dieſer Nikon, der Anfangs Metropolit von Nowgorod war und dann von Stufe zu Stufe bis zum Patriarchen von Rußland ſich aufſchwang, welcher Würde er ſpäter zwar wieder entſagen mußte, erſt 1613 zu Nowgorod geboren wurde, und wer jene Einführung des harmoniſchen Geſanges in eine frühere Zeit verlegt, ihn offenbar mit einem andern Nikon verwechſelt, der, aus Pontus in Kleinaſien gebürtig, aber noch früher auch, nämlich im zehnten Jahrhunderte, ſchon lebte und ſich zwar als eifriger Bekehrer ſehr hervorgethan, indeß meines Wiſſens niemals für die Muſik, am allerwenigſten in Rußland, Etwas geleiſtet hat. Wie auch hätte die ruſſiſche Kirche ſchon im eilften Jahrhundert eine wirkliche Harmonie haben können, da Hucbald erſt im zehnten Jahrhundert anfing, die Art und Weiſe zu lehren, eine gegebene Stimme mit einer zweiten zu begleiten, die allgemeine Praxis von dieſer Lehre aber noch ſpäter Gebrauch zu machen wagte? — Gewiß alſo iſt, daß Rußland im ſiebenzehnten Jahrhunderte erſt, und zwar um Mitte deſſelben, eine ordentliche Harmonie in ſeiner Kirchenmuſik erhielt; die Muſik der Kirche aber war damals, den Volksgeſang ausgenommen, auch ſeine einzige eigentliche Muſik noch, und die Einführung der Harmonie in Rußlands Muſik überhaupt fällt ſonach auch erſt in dieſe Zeit. Glücklicher Weiſe war damals der kunſtliebende und für jeden Fortſchritt in der Civiliſation und Cultur eifrigſt thätige Zaar Feodor Alexejewitſch an der Regierung, und wie derſelbe ſonſt dem Patriarchen Nikon alles Vertrauen ſchenkte, ſo unterſtützte er ihn auch bei dieſem ſchönen Werke. Um möglichſt ſchnell die Sache zu betreiben, wartete man nicht mehr auf die Sänger des fernen Griechenlands, ſondern ließ ſolche, deren man nun in größerer Anzahl brauchte, aus dem nähern Polen kommen, die theuer bezahlt wurden, Schulen für den Geſang errichten mußten, und nun in dieſen die Ruſſen auch mit dem Menſuralſyſtem bekannt machten, das um des Erfolgs willen ſich nothwendig mit dem harmoniſchen Geſange zu verbinden hatte. Daß es bei dieſem wichtigen Schritte in der Reform für lange noch ſein Bewenden haben mußte, lag in der Natur der Sache, ward von anderer Seite her um ſo mehr aber nothwendig, als der eigentliche Held jener, Patriarch Nikon, in allerhand kirchliche Streite verwickelt, vom Schauplatze abzutreten gezwungen, ja ſogar für längere Zeit eingekerkert wurde,

und nun für den Augenblick ſich Niemand fand, der in einem von ihm begonnenen Werke hätte fortfahren mögen.

§. 87.

Fortſetzung.

Litt dergeſtalt auf ihrem eigentlichſten und nächſten Boden ſolche Reform aber eine bedeutende Unterbrechung, ſo mußte nothwendiger Weiſe ihre Weiterwirkung über die Gränzen jenes hinaus, auch auf eine außerkirchliche Muſik, noch weiter hinausgeſchoben bleiben. Rußland erhielt auch in dem geſammten ſiebenzehnten Jahrhunderte noch keine andere Muſik, als ſeinen harmoniſchen, domeſtiſchen Kirchengeſang, der, wenn heute noch, um ſo ſtrenger wohl damals auch von aller inſtrumentalen Begleitung entblößt bleiben mußte. Eine Kammer- oder Hausmuſik in höherem künſtleriſchen Sinne des Wortes begann erſt mit Anfang des achtzehnten Jahrhunderts, und eine Oper erhielt bekanntlich Petersburg erſt in der zweiten Hälfte deſſelben.

Alle Muſik außerhalb der Kirche war im ſiebenzehnten Jahrhunderte in Rußland noch Volksmuſik, in welcher ebenfalls aber hauptſächlich nur das von einzelnen National-Inſtrumenten begleitete Lied ſich auszeichnete. Daß wir heute die ruſſiſche Volksmuſik in eine harmoniſche und melodiſche eintheilen, und unter erſterer auch die ſogenannte Jagdmuſik begreifen, entſcheidet Nichts. Dieſe entſtand erſt im achtzehnten Jahrhunderte, als die Harmonie damals in den Volksgeſang überzugehen anfing. Ja das Volkslied an ſich auch ſollte erſt im achtzehnten Jahrhunderte zu Peter des Großen und der Kaiſerin Eliſabeth Zeiten ſeine eigentliche Glanzepoche erreichen.

Daß es auch in Ungarn und den noch übrigen Ländern ſich zu jener Zeit nicht anders, ja vielleicht noch weniger erfreulich verhielt, ſoll uns eine ſpätere Darlegung beweiſen. Nur das Deutſchland und Böhmen nähere und verwandte Polen lieh frühzeitiger von dieſem, was daſſelbe ſelbſt nur geliehen erhalten hatte, und wußte mit der Zeit es dann, als Verhältniſſe einen freiern Athem geſtatteten, auch zu ſeinem Eigenthum umzugeſtalten.

Zweite Periode.

Entwickelung einer ſelbſtſtändigen Inſtrumentalmuſik bis zum Untergange des dramatiſchen Elements in der Oberherrſchaft lyriſcher Kräfte und bis zur erneuerten Belebung einer geiſtigen Richtung der Form; oder die Geſchichte von Scarlatti bis Gluck.

Zeit: 1700 – 1750.

Erſtes Kapitel.

Steigende Ausbildung der Inſtrumentalmuſik.

§. 88.

Allgemeine Reſumtion.

Als das wichtigſte Reſultat der Beſtrebungen des ſiebenzehnten Jahrhunderts tritt in unſerer Geſchichte hervor: einmal die Entſtehung eines wirklich muſikaliſchen Drama's, und anderer Seits die Entwickelung einer wahrhaft ſelbſtſtändigen Inſtrumentalmuſik. Was in weiter ſpeciellerer Beziehung durch die großen Geiſter und Talente, welche unſere Kunſt auch im ſiebenzehnten Jahrhunderte ſchon der bisherigen Darſtellung nach aufzuweiſen hatte, — was von denſelben im Einzelnen oder im Ganzen für dieſelbe auch noch geſchehen und bewirkt worden ſeyn mag, es wird in der allgemeinen hiſtoriſchen Ueberſicht weit überragt durch jene beiden Ereigniſſe, und um ſo mehr und höher, als durch dieſelben der eigentliche Thatmoment ſich erſt beſchreibt, in welchem die Geſchichte einer ihrem innern, wie äußern Weſen nach vollkommen modernen Muſik ſich an eine frühere, an die Geſchichte der antik-claſſiſchen Muſikperiode, welche durch die natürliche Speculation des Geiſtes einem längſt verſchollenen Alterthume als dem erſten phyſiſchen Zeichen tonkünſtleriſchen Lebens nothwendig folgen mußte, um nie wieder zu ſolchem Inhalte zurückzukehren ſich anknüpft. Ich habe früher ſchon, und namentlich im ſiebenten Kapitel

der vorigen Periode, dargethan, wie im Aufblühen einer ſelbſtſtändigen Inſtrumentalmuſik auch demjenigen Elemente erſt ein dauernder und herrſchender Eingang in das geſammte Weſen der Tonkunſt geſtattet wurde, das wir nach dem eigentlichſten Begriffe des Wortes allein das moderne zu nennen haben, und brauche mich daher hierorts nicht weiter mehr darauf einzulaſſen; durch das muſikaliſche Drama aber ward zunächſt auch die Möglichkeit eines ſolchen Aufblühens begründet. Allerdings feiert unſere Muſik ihre wirkſamſte Schöne wohl nur, wenn ſie auftritt im Vereine mit der Poeſie, wenn das erläuternde Wort ſich noch geſellt zu ihrem, dem Gefühle allein anheimgegebenen, unbeſtimmten Begriffe; doch ihr eigentlichſtes Weſen, ihren ganzen innerſten Gehalt, ihre Glorie, ihr Ich — wenn ich ſo ſagen darf — mit Wahrheit zu entfalten wird ihr eben ſo gewiß auch blos möglich, wenn zu ihren Schöpfungen keines andern Mittels ſie ſich bedient, als auf welches allein ſie von der Natur zu wirken angewieſen wurde, nämlich des Tones in ſeiner ganzen ätheriſchen Luftgeſtalt, wenn ſie rein Muſik iſt, ſich ganz und gar lostrennt von jeder ihrer Schweſtern und blos in ſich ſelbſt die Befriedigung erſtrebt, deren ihre Werke eben ſowohl als künſtleriſche Erzeugniſſe fähig ſein müſſen, als die Werke jeder andern Kunſt, vor welcher ſie nur den Vorzug noch bewahrt, daß ſie, vermittelnd, verſöhnend, verherrlichend, auch zu ſich herüber zu ziehen vermag jedes Attribut, das Poeſie oder Bildnerey ihr zu leihen vermögen. Eine ſolche reine Entäußerung ihrer ſelbſt, ihres eigentlichen und wahrhaften Ichs war und wird der Muſik aber lediglich nur möglich in der ſelbſtſtändigen Inſtrumentalmuſik, da hier allein ſie iſt eine reine Kunſt der Töne, und im Geſange ſie ſich niemals zu trennen vermag von einer Thätigkeit des Geiſtes, der, ihrem innerſten und wahrhafteſten Weſen nach als blos Sprache der Seele, ſie indeß niemals ihre nächſten Kräfte leiht.

Feiert (um denſelben Ausdruck noch einmal zu gebrauchen) ſomit aber die Muſik in ihren vocalen Theilen wohl ihre wirkſamſte, doch in der inſtrumentalen ihre wahrhafte Schöne, — war demnach dem geiſtigen Auge mit Entwickelung einer ſelbſtſtändigen Inſtrumentalmuſik im ſiebenzehnten Jahrhunderte erſt in ſeiner ganzen Wahrheit aufgegangen, wornach in dunkler Bewußtloſigkeit es ſich wohl geſehnt, was in ſeiner Liebe zu dieſer ſchönen Kunſt der Seele es wohl geahnt, aber niemals doch eigentlich erſchaut und begriffen hatte, war mit dem Lostrennen und der freieren Thätigkeit des Inſtrumentale von dem Vocale die Muſik ihm auf einmal als das erſchienen, was ſeiner Sehnſucht und ihrem eigentlichſten Begriffe nach ſie ſeyn ſoll, als eine reine,

ſchöne Kunſt der Töne, ſo läßt ſich denken, wie von dem Augenblicke an auch alle Kräfte ſich vornehmlich nur auf dieſem Punkte fördernd concentrirten, und ſonach das dadurch erzeugte moderne Element in der Muſik, das wir begriffen haben vorzüglich in dem ſinnlichen Reize und der Schönheit einer geiſtig belebten Form, fortan und zunächſt ſich einen früchtereichen Boden auszubreiten und zu cultiviren ſtrebte eben durch allſeitige Kräftigung desjenigen Mittels, durch welches es ſeine erſte Begründung erhalten hatte.

§. 89.

Fortſetzung.

Monteverde hatte zu Anfange des ſiebenzehnten Jahrhunderts den erſten Verſuch gemacht, ſeine Dramen mit einem eigenen Orcheſterſatze einzuleiten: welchen weſentlich fördernden Einfluß dies auf die fernere Behandlung der Inſtrumente hatte, wie thätig ein Cariſſimi, Lully und Andere dafür waren, iſt uns bekannt; immer aber noch erſchien der inſtrumentale Satz nicht als eine eigentlich reine Tonpoeſie, mehr nur als eine Uebertragung vocaler Formen auf die Inſtrumente; doch kaum hatte der große Scarlatti das Werk ſeiner univerſellen Reform begonnen, ſo ſchwang auf den Flügeln ſeines hehren Genius ſich auch dieſer Theil unſerer Kunſt empor zu der Selbſtſtändigkeit, in welcher er zu genügen vermochte der längſt genährten Forderung des menſchlichen Geiſtes, und wie in dem kühnen Virtuoſenthume, von ſeinem erſten Entſtehen an, auch die Bedürfniſſe ſich ſteigerten, wie mit demſelben in magiſcher Kraft eben jener Sinnenreiz ſich beſonders entfaltete, den erhöhete Lebensluſt, belebtere Fantaſie und in der Mannigfaltigkeit ſich immer reicher geſtalteter Geſchmack jetzt auch von der Tonkunſt, wie früher von der Architektur, Bildhauerei und Malerei, verlangten, ſo ſehen wir in der That das achtzehnte Jahrhundert von ſeinem vorhergehenden vorzugsweiſe, und ungeachtet ihres ungleich jüngern Alters, die Inſtrumentalmuſik mit all' ihren Mitteln und Organen empfangen bereits in einer Vollſtändigkeit, Ausgedehntheit und Schätzung, als in Betracht jenes für ſich, wenn nicht andere Umſtände die Erſcheinung aufklärten und deutlich machten, kaum geglaubt werden ſollte, und ſo daß die Folgezeit wenig mehr hinzuzuthun hatte, denn nur zu vervollkommnen und angemeſſen zu erhalten das Empfangene den Fortſchritten, welche das Leben ſelbſt in ſeiner Entwickelung von Jahrhundert zu Jahrhundert, ja von Tag zu Tag unaufhaltſam macht. Ich muß hier auf die politiſchen Verhältniſſe noch einmal hinweiſen, in welchen der europäiſche Occident im Laufe des ſiebenzehnten Jahrhunderts ſich befand,

und welchen ich nicht minder denn dem Kunſtinhalte an und für ſich einen großen Theil der Urſache dieſes im Vergleiche zu jedem andern Zweige wahrlich wunderbar ſchnellen Aufſchwunges und dieſer vorzugsweiſen allgemeinen Beliebtheit der reinen Inſtrumentalmuſik zuzuſchreiben mich geneigt fühle.

Laſſen wir die Geſchichte der Völker reden, ſo war, Italien ausgenommen, faſt das ganze ſiebenzehnte Jahrhundert, wenigſtens den größten Theil deſſelben hindurch, der europäiſche Occident der Schauplatz verheerender Kriege; bringen dieſelben im Augenblick ihrer Schlachten nun in der Regel im Allgemeinen auch Nichts als Unheil, Noth und Dürftigkeit über ihre Fluren, ſo bewirken ſie anderer Seits doch einen ungleich größern Verkehr der verſchiedenen Völker und Nationen mit einander, und ſolchem belebteren Verkehr im Gefolge geht immer eine Steigerung der ſinnlichen Bedürfniſſe, des Luxus und Geſchmacks; konnte von Seiten unſerer Kunſt aber eine dahinaus zielende Befriedigung hauptſächlich nur durch Entwickelung höherer und freierer inſtrumentaliſcher Kräfte gewährt werden, ſo mußte der natürlichſte Weg nothwendig zuerſt auch zu dieſen führen, ja mußte nothwendig darin auch der Grund liegen, warum z. B. in Deutſchland und Frankreich beſonders, vornehmlich aber in unſerm Vaterlande, von dem Augenblicke an die Inſtrumentalmuſik, ungeachtet ihres erſten Urſprungs in Italien, eine ungleich ſorgſamere Pflege fand, denn die Vocal- oder jede dieſer verwandte Muſik. Wie ſehr nämlich wir in den Melodien des Geſanges das Ohr und überhaupt die Sinnlichkeit zu befriedigen ſtreben, immer bleibt denſelben auch ein unmittelbarer Ausdruck der eigenen Subjektivität — und ſolche in Beziehung auf die Nation gedacht — des eignen nationalen Gefühls und Charakters. Vor dem dreißigjährigen Kriege ſchwieg, außer der Orgel und dem ſie erſetzenden Klaviere, in Deutſchland faſt jede reine Inſtrumentalmuſik; der Choral, die Motette, das Volkslied erſchallten an ihrer Stelle als hehrer Ausdruck eines lebenskräftigen Volkes; es war Einigkeit noch in den Gemüthern, und dieſe Einigkeit fand ſich wieder in dem Geſange; mit dem dreißigjährigen Kriege und ſeinen verſchiedenen Stoffen aber ward dieſe Einigkeit geſtört, und als es wieder Friede wurde, konnten die getrennten Herzen ſich nicht mehr mit ſolcher Innigkeit denn vordem nähern, mied man daher auch den Wahlplatz, den Geſang, wo früher dieſelben ihren Altar aufzurichten pflegten; der deutſche Sinn, die Nationalität war untergraben, und es bedurfte ihres Ausdrucks auch nicht ſo ſehr mehr im Geſange; die Leidenſchaften waren rege geworden, die Sinnenluſt hatte Throne ſich errichtet, das Gemüthsleben war verſtummt, und verſtummte mit ihm mehr und mehr auch ſeine nächſte Aeußerung, der Geſang, ſo

wandte anderer Seits ſich das natürliche Verlangen nach muſikaliſchen Genüſſen dem Inſtrumentale zu, wo jene Luſt auch gleichſam mit größerer Freiheit ſich zu baden vermochte. Generationen mußten hinſterben, ehe Deutſchland ſich nur in Etwas wieder aus dieſer Sklaverey des zerrütteten Gemüthslebens und der bloßen ſinnlichen Luſt wieder erholte, und wirklich auch ſehen wir um faſt hundert Jahre nach dem 30jähr. Kriege im achtzehnten Säculum erſt wieder die Vocalmuſik in einer größeren Allgemeinheit und in einer Art ſich dort erheben, daß ſie angeſehen werden könnte, als was ſie in ihrer eigentlichſten Weſenheit uns erſcheint, als ein ſubjektiver Ausdruck des Innern. Italien ſollte weniger leiden durch jene ſchrecklichen Stürme von Außen, und wie es in ſeinem Herzen daher auch mehr ſeine eigentliche nationale Eigenthümlichkeit bewahrte, hielt es ſtets und ſtets auch mehr an der Vocalmuſik noch feſt, und überließ willig, was es im Inſtrumentalen erzeugte, dem bedürftigen Auslande zu weiterer Pflege, Förderung und Ausbildung.

§. 90.

Erhöhung der techniſchen Fähigkeiten.

Das Erſte nun, worauf dieſe Ausbildung gerichtet war und, als demnach hauptſächlich eine Folge des geſteigerten ſinnlichen Bedürfniſſes in der Kunſt, auch vornehmlichſt nur gerichtet ſeyn konnte, war die Erhöhung oder Steigerung der techniſchen Kräfte in der Inſtrumentalmuſik; denn durch Vermehrung ſolcher Kräfte war allein nur möglich, dieſer den blendenden Glanz und jenen lebendigen Reiz zu verleihen, welcher von Seiten der Kunſt auch dem Hange zum Luxus gleich kam, der allen Geſchmack gefangen genommen und ſowohl in das öffentliche als private Leben ſich eingedrungen hatte.

Hinſichtlich der Bogeninſtrumente erwarb ſich, nach den anregenden Vorgängen eines Corelli, Gemmininani und Vivaldi, in der Beziehung vor Allen ein großes Verdienſt und demnach auch eine eigentliche hiſtoriſche Bedeutung der bekannte Giuſeppe Tartini, welcher im April des Jahres 1692 zu Pirano, einem Landgute in Iſtyrien, geboren wurde, und Anfangs zwar dem geiſtlichen, dann dem richterlichen Stande ſich widmen ſollte und auch wollte, aber alsbald doch der Macht der Natur, des Talents, wie der leiblichen und geiſtigen Richtung ſeines Temperaments unterlag und die Muſik zum Beruf, zur vornehmſten Aufgabe ſeines Lebens wählte. Wer die ſpecielle Geſchichte dieſes Mannes kennt *),

---

*) Unter andern Werken iſt ſie überſichtlich auch enthalten in meinem „Univerſallexicon der Tonkunſt."

mag ſich nicht wundern, wie gerade er es ſeyn ſollte, der mit leitender Hand hier in den Organismus der Entwickelung der Inſtrumental-Muſik eingreifen durfte. Ein höherer Wille hatte ihn mit den ſeltenſten Fähigkeiten ausgerüſtet; ſorgſame Jugenderziehung dieſelben zugleich auf eine Weiſe zu entwickeln geſtrebt, wie es, hätte er von Anfang an den Entſchluß gefaßt gehabt, ſich dem kaum aufgeblühten Virtuoſenthume zu ergeben, ſchwerlich der Fall geweſen ſein würde; Luſt, Liebe und Talent zogen unwiderſtehlich ihn zur Kunſt hin; eine lebhafte Fantaſie, leicht erregbares Gemüth und körperliche Gewandtheit begründeten ein natürliches Streben nach Vervollkommnungen, Erweiterungen, Verbeſſerung und Vermehrung vorhandener Kräfte, wo nur immer er ſich thätig hätte beweiſen wollen; Umſtände mancherley Art führten, bei all' ſolchen Anlagen und geiſtigen wie körperlichen Richtungen, gleichwohl ihn aus dem öffentlichen Leben hinaus in die ſtrenge Einſamkeit eines Kloſters zu Aſſiſi, wo ihm Nichts blieb, als ſein Talent und ſeine Liebe, als er ſich ſelbſt gleichſam: wie hätte er da nicht eben jenen, ſich ſelbſt auch leben müſſen und alle Neigungen, alle jene Kräfte auch auf einem Wege entfalten, der in Folge ſolcher Liebe vor allen ihm auch der liebſte, theuerſte und fruchtbarſte war im Leben. Wir bewundern die Fügung Gottes und ſagen Dank jetzt ihm für den Willen, der damals Jedem allerdings noch unerforſchlich ſcheinen mußte! — Er nahm die Violine zur Hand, auf welcher er früher ſchon einigen Unterricht genoſſen hatte, und verſuchte, einem geheimnißvollen Triebe mit den bereits gewonnenen Fertigkeiten zu genügen. Man ſagt, daß ein gewiſſer Pater, Namens Boemo, der Organiſt in dem Kloſter war, ſein Lehrer geweſen ſey und ſeine Studien geleitet habe, und es mag das, in formeller Beziehung angeſchaut, auch wahr ſeyn; allein ich bezweifle dennoch, daß jener Pater, der unſtreitig länger ſchon dem Kloſter angehörte, in dem kaum außerhalb demſelben emporgeblühten und ſich ſelbſtſtändig erwieſenen Virtuoſenthume auch ſächlich ſchon eine ſolche Fertigkeit ſich erworben hatte, daß ſeine Leitung einem ſo kühnen Geiſte, einem ſo kecken, verwegenen Streben, wie dem Tartini's, hätte lange genügen und von deſſen Fluge nicht ſofort überragt werden können. Ohne Zweifel war Tartini in dieſer ſeiner klöſterlichen Einſamkeit bei ſeinen muſikaliſchen Uebungen, zumal das praktiſche Studium der Violine anlangend, vornehmlich nur auf ſich ſelbſt, auf ſeine eignen Kräfte, die Inſpiration ſeines Geiſtes und das Glück ſeines eminenten Talentes verwieſen, und es war gut auch, daß er dies war; denn ſo allein, ſo ganz und gar losgeriſſen auf einmal von aller Schule, wenn irgend eine ſolche ſchon für das Violinſpiel exiſtirte, ſo entrückt von allem Einfluſſe hergebrachter Norm und und Sitte, konnte ein Genius, wie der ſeine, am gewaltigſten und rein-

ſten auch alle ſeine eignen Kräfte entfalten und dem Ziele deſto beſtimmter und ſchneller entgegen eilen, das ein ewiger Urgeiſt ihm vorgezeichnet hatte. Tartini verſuchte und übte ſein Inſtrument, wie es das, was wir Zufall zu nennen pflegen, ihm einmal eingab; keine Schule leitete ihn und ſetzte ſeinem Studium etwa nicht zu überſchreitende Gränzen; in ganzer Freiheit durfte ſein künſtleriſcher Geiſt ſich bewegen und offenbaren. Daß er dabei auf Dinge und Verhältniſſe, namentlich in der Bogenführung, in der Applicatur und den mannigfach möglichen Tonverbindungen, gewiſſermaßen ſtoßen mußte, welche eine frühere, und außerhalb ſeiner engen, nicht gekannten einſamen Zelle im Gebrauch befindliche Art des Violinſpiels noch nicht gekannt hatte, ja wohl nicht einmal für möglich halten mochte, dürfen wir aus dem Grunde ſchon glauben, als überall in der Natur die iſolirte Kraft auch nur ihren eignen und in der Regel bis dahin noch ungekannten, zu den wunderbarſten Reſultaten oft führenden Weg zu gehen pflegt. Ganz neue Arten von Toncombinationen waren es, die er entdeckte, und die Realiſirung ihrer Möglichkeit war es, die gleich darnach denn auch ganz neue Arten von Applicaturen und Bogenführungen hervorrief, welche in der That er für ſeine Zeit zu ſolch' hoher Vollkommenheit brachte, daß, als er darnach dieſelbe dann durch Unterricht auch zu verbreiten wußte und ihre Bewunderung das allgemeine Streben der Nachahmung im Gefolge hatte, mit Recht man ihn für die geſammte gegenwärtige Periode als den Vater, den Inbegriff der ganzen Kunſt des Geigenſpiels verehrte und noch verehren muß. **Il maestro delle nazioni** nannten ſtolz ihn die Italiener, und Deutſchland wie Frankreich und die übrigen Länder beeilten ſich, ihre ausgezeichnetſten jungen Geigenſpieler von ihm bilden, und auf ſolche Weiſe ſeine Kunſt auch ihr Eigenthum werden zu laſſen.

§. 91.

Fortſetzung.

Das ganze Maaß und Ziel der neuen Art des Violinſpiels, wie die wunderbaren und bis dahin noch nie gekannten techniſchen Fertigkeiten, welche Tartini durch jene ſeine einſamen klöſterlichen Studien vorbereitete und entwickelte, — dieſes Maaß ganz und in ſeiner höchſten Fülle zu begreifen, ſchauen wir am ſicherſten wohl auf die ſogenannte „Teufels-Sonate" zurück, welche Tartini eben zu jener Zeit componirte und welche uns heute auch noch als am merkwürdigſten von allen ſeinen Compoſitionen vorliegt. Man geſtatte mir, die gewöhnliche Geſchichte dieſes Muſikſtücks hier wieder zu erzählen; ſie klingt wunderbar, mährchenhaft, und mag in ihrer Form auch wohl Alles mit einem unſchuldigen Mährchen blos theilen; indeß iſt ſie nicht ohne Sinn und beweiſt am beſten die Rich-

tigkeit meiner im vorigen Paragraphen ausgeſprochenen Anſicht von dem künſtleriſchen Leben Tartini's in jenem Kloſter zu Aſſiſi und von der Art des Hervorbrechens ſeines außergewöhnlichen Genius, wie die Sonate ſelbſt die damalige, wenn auch noch regellos, doch eine erfindungsſüchtige (möchte ich ſagen) Richtung deſſelben darthut.

Tartini's Jugend war nicht vorwurfsfrei geblieben, und dies rückſichtsloſe Hinwegſetzen über alle Sitte und Ordnung, welches das früh auflodernde Feuer und eine unbändige, kräftige Regſamkeit ſeines Geiſtes und Talents verantworten mochte, ja eben auch die Urſache geweſen der Flucht von Padua, wo er die Rechte ſtudirte, nach Rom und von da in jenes Minoritenkloſter zu Aſſiſi; nicht ſelten wohl mochten da in dieſer verborgenen Einſamkeit, wo kein Späherauge ihn erblicken ſollte, Unruhe im Innern und Gewiſſensbiſſe über der Vergangenheit ſchweren Inhalt ihn plagen, und war ſeine einzige Beſchäftigung einmal Muſik, ſo konnte es leicht kommen, daß auch im Traume ihn alle dieſe Dinge bisweilen beſchäftigten und ſeine betrübte Lage wie ſeine heißgeliebte Kunſt in lichten Augenblicken der Seele ſeiner Fantaſie zu gleicher Zeit und auf dem Boden des ewigen Weiterwollens und unzufriedenen Fortſtrebens zu thun machten. „Obendrein biſt du noch ein kalter, erfindungsloſer Componiſt und alltäglicher Geiger — ſagte ihm da und auf ſolche Weiſe einmal der züchtigende Teufel im Traume — ein Stümper, der ſich einbildet, Etwas zu ſeyn und zu können, und auch da noch Nichts iſt und Nichts vermag; höre mir einmal zu, wie ich es kann, tauſendmal beſſer"; — und der Teufel geigt, ſpielt eine Sonate, wie Tartini noch keine gehört, voller Triller, wie der Träumende ſie ſo außerordentlich liebte, aber nie recht zur ganzen Zufriedenheit hervorbringen konnte, ein Doppelgriff, ein doppelter Triller, — welch' Entzücken! — er erwacht; glaubt aber immer noch die Sonate zu hören, ſo lebendig, ſo täuſchend war der Traum geweſen; nimmt Papier, Tinte, Feder; zeichnet auf, was ihm ſo lebhaft noch im Ohre ſchwebt; eine Sonate entſteht, wunderlich, ſchwierig, voller Triller, wie noch keine vorher; ſeltſam! — er quält ſich ab, was das innere Auge erſchaut, und durch Hand und Griffel nun auch auf das Papier gekommen war, nun auch mit dem Inſtrumente ſelbſt in's Leben zu rufen; es gelingt ihm; neue Erfunde; ein Rieſenſchritt vorwärts auf dem Wege; wenn auch noch lange nicht treu und nah genug dem Bilde, das der ſchelmiſche Teufel ihm in ſo überſchwenglicher Schöne gezeigt, doch ein Aehnliches, ein Abbild des Erſchauten, und „war es in leibhaftiger Geſtalt der Teufel, der grinſend mir dieſes Werk vorgeſpielt, dieſe neuen Combinationen entdeckte, ſo ſoll „Teufelsſonate" es auch heißen in ſeinem, wenn auch nur matten Conterfey, und dieſes zum ewigen Andenken an jenen furchtbar-

ſeligen Augenblick in der Nacht hängen nun fortan über meiner Thür zu Jedermanns Anblick.“

Dies die Geſchichte des merkwürdigen Muſikſtücks; und als mit ſeinem Inhalte nun, der ſich uns in einer bewundernswerthen, urplötzlichen, doch — wie es die coloſſalen Wirkungen des ausſchließlichen Genie's gewöhnlich wollen — auch regel- und zügelloſen Erweiterung der geſammten Technik des Geigenſpiels darſtellt, Tartini mit der Zeit und Geſtaltung der Umſtände endlich wieder heraustrat aus der klöſterlichen Einſamkeit in das öffentliche Leben, daſelbſt in der Schule ſtark gewordene Virtuoſen, wie z. B. einen Veracini zu Venedig, hörte, ſich von der Kraft der Ordnung und der künſtleriſchen Symmetrie überzeugte, und mit der Gewalt ſeines Talents und ſeiner ausnehmenden geiſtigen Bildung dann auch ſolche noch zu vereinen wußte mit der Fertigkeit, in Beziehung auf welche er der Schule bereits weit vorangeeilt war, konnte nicht anders, als aus ſeiner Leiſtung ein Bild entſtehen, das für den Begriff und das künſtleriſche Auge damaliger Zeit ſich als die höchſte Vollendung der Kunſt des Geigenſpiels, als das Bild ausbreitete, in deſſen Nachahmung und möglichſter Erreichung allein noch die Aufgabe alles verwandten Virtuoſenthumes beſtehe. Es war dies ohngefähr im Jahre 1720, als er ſo vollendet, wie der Heros des Geigenſpiels, in der öffentlichen Kunſtwelt wieder erſchien. Padua ſtellte ihn als erſten Violiniſten an ſeiner Kirche des heil. Adonis an, und von deren Kuppel leuchtete und ſtrahlte ſein Bild über ziemlich die geſammte neue muſikaliſche Welt, d. h. für jene Zeiten ziemlich über halb Europa, über Italien, Frankreich, Deutſchland, Spanien, England u. ſ. w., wo überall er als das einzig nachahmungswürdige Muſter galt. Fürſten und reiche Private beriefen ihn dorthin, um ihn zu hören und den um ihnen verſammelten verwandten Kunſtgenoſſen als Vorbild zu zeigen. So namentlich der Graf Kinsky zu Prag, der ihn drei Jahre daſelbſt feſtzuhalten wußte, und ſich dadurch um das Violinſpiel, vornehmlich in Böhmen und den öſterreichiſchen Staaten, kein geringes Verdienſt erwarb. Zuletzt vermochte er dem allſeitigen Verlangen nach Unterricht, den er bis dahin bald hier, bald dort während eines mehr oder weniger langen Aufenthalts ertheilt hatte, nicht mehr auf ſolche Weiſe Genüge zu leiſten, und errichtete, um gewiſſermaßen das Werk der Reform zu vollenden und ſeiner zeitigen Herrſchaft in der bezeichneten Kunſt die Krone aufzuſetzen, im Jahr 1728 zu Padua eine öffentliche Muſikſchule, welche alsbald zu einem Weltruf gelangte, und zu welcher die Schüler aus allen Ländern Europa's herbeiſtrömten, um herangewachſen dann ſein Wort und Beiſpiel noch weiter zu verbreiten, als dies ſeiner eignen Perſon nur irgend möglich geweſen wäre. Als der ausgezeichnetſte und in ſolcher Beziehung auch thätigſte unter die-

ſen ſeinen Schülern werden Pietro Nardini, welcher zu Livorno 1722 geboren wurde, und der etwas jüngere Gaetano Pugnani, der halb Europa bereiſte, genannt, ſo daß für die Bogeninſtrumente immer auch jetzt noch nur Italien als die eigentliche Quelle höherer künſtleriſcher Belebung angeſehen werden muß.

§. 92.

Fortſetzung.

Gleich fruchtbar wollte daſſelbe ſich nicht vielleicht auch für die Blasinſtrumente bewähren: hier waren es Frankreich und Deutſchland, welche dem Bedürfniſſe Befriedigung und dem Auslande, wie ſich ſelbſt, die Mittel verſchafften, auch von ſolcher Seite her mit mehr Kraft einzugreifen in das Leben des von den Bogeninſtrumenten jetzt faſt einzig beherrſchten Orcheſters.

Die Oboe zwar ward, wie in Italien entſtanden und von hier aus im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts erſt nach Deutſchland und Frankreich gebracht, auch fortan hauptſächlich nur in Italien, ihrem Vaterlande, noch gepflegt, und wo ſich dort vielleicht ein Virtuos auf dem Inſtrumente hervorthat, war es entweder ein ausgewanderter Italiener, oder doch ein in Italien ausſchließlich gebildeter Künſtler. Man nennt Aleſſandro Beſozzi*) als denjenigen, welcher zuerſt die Oboe nach Deutſchland und Frankreich, dann auch nach England brachte, und er, nebſt ſeinen beiden etwas jüngeren Brüdern, Antonio und Gaetano**), ſcheint es auch geweſen zu ſein, welcher mit dieſen, die ganze erſte Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, alſo unſere gegenwärtige Periode hindurch, allein als Hoboenvirtuos und als Förderer ſeiner Kunſt in techniſcher Beziehung ſich in Etwas bemerklich machte. Antonio kam gegen 1740 erſt nach Deutſchland, blieb dann aber, da er in Dresden eine Anſtellung fand, länger denn dreißig Jahre daſelbſt, das Werk fortſetzend, welches ſein nach Frankreich übergegangener älteſter Bruder begonnen hatte. Gaetano wählte zuerſt Frankreich, dann England zu ſeinem Wahlplatze, und ihm iſt die frühe Aufnahme der Hoboe in die daſigen Orcheſter wohl beſonders auch zuzuſchreiben. In Betracht der Fortſchritte aller übrigen Blasinſtrumente aber kann vorzugsweiſe ſich unſer Blick nur nach Deutſchland und Frankreich wenden.

So war es für die Flöte z. B. der unvergeßliche Deutſche, Johann Joachim Quanz, der das Bedürfniß ihrer weiteren Ausbildung eben

*) Geb. zu Parma 1700 und geſt. zu Turin 1775.

**) Erſterer war geb. zu Parma 1714, und letzterer 1725.

ſo wohl begriff, als darauf dann hauptſächlich auch ſein erfolgreiches Wirken und Streben gerichtet ſeyn ließ. Quanz, 1697 zu Oberſchaden im Hannöveriſchen geboren, und in der Zunft der Stadtmuſiker herangewachſen, hatte Anfangs die Violine, dann das Clavier, und endlich auch die Hoboe zu ſeinen Hauptinſtrumenten gewählt. Dresden, damals einer der vornehmſten muſikaliſchen Sammelplätze Deutſchlands, war die Wiege dieſes ſeines vielſeitigen Talents. In Dienſten eines Stadtmuſikus hörte er daſelbſt mehrere Virtuoſen, welche auch Deutſchland damals ſchon, wie für das Clavier, ſo namentlich auch für die Violine, und zwar entweder eingeborne oder auch ausländiſche, beſaß, wie z. B. einen Piſendel, Hebenſtreit, Weiß, Richter, den lange in Dresden wohnenden Veracini u. A., und er ſtrebte, einen würdigen Platz ſich unter ihnen zu bereiten; eine größere Reiſe indeſſen, welche er durch Deutſchland, Italien rc. machte, überzeugte ihn von der ungleich geringen Achtung, in der die Flöte gegenüber von ziemlich allen andern damals gebräuchlichen Inſtrumenten allgemein ſtand, und entbrannt für die „ſüßen" Klänge dieſes Rohres, das aus dem graueſten Alterthume ſchon zu uns herüber gekommen war, und von deſſen wunderbaren Wirkungen auch in ſeinem dürftigſten Zuſtande ein Homer, Pindar, Horaz und andere alte Dichter der claſſiſchen Griechen- und Römerzeit begeiſternde Verſe geſungen, beſchloß er, von Stund' an ſich dieſem Inſtrumente zuzuwenden und nach Kräften zu ſeiner allgemeinern Verbreitung und ſchätzungsvolleren Aufnahme beizutragen: ein Unternehmen, das ihm im vollkommenſten Maaße und zum Danke der erfreuten Nachwelt denn auch gelingen ſollte. Den erſten dahin führenden glänzenden Sieg feierte er zu Neapel, als er unter Haſſe's Protektion ſich vor Aleſſandro Scarlatti, bei dem jener eben den Contrapunkt ſtudirte, hören laſſen durfte. „Laßt es gut ſeyn, — ſagte der ehrwürdige Altmeiſter, — ihr wißt ja, daß ich die Blasinſtrumentiſten nicht leiden kann, weil ſie alle doch nur falſch blaſen"; aber Quanz ſpielte dennoch, und — Scarlatti ließ ſich nicht allein herab, einige Flötenſolo's eigens für ihn zu ſchreiben, ſondern von dem Augenblicke an war in ganz Italien auch die Flöte nicht mehr ſo hintenangeſetzt, weil jenem Meiſter ſie gefallen. Nicht weniger glücklich erging es ihm und ſeinem Inſtrumente, das er nun auch vielfach verbeſſerte *), in London und Paris. Daß in Deutſchland er noch erfolgreicher durchgriff, dazu mochte nicht wenig auch ſeine Stellung am Hofe Friedrichs des Großen und die eigene Vorliebe dieſes alles öffentliche Leben damals durchdringenden und

---

*) Man ſehe einen der nächſtfolgenden Paragraphen.

beſeelenden Monarchen für die Flöte beitragen; doch gleichviel auf welchem Wege er ſo ſchnell einen unerwarteten Sieg errang, den Triumph durfte er feiern, und unſere heutigen Flötiſten haben vornehmlich nur Quanz als den Vater und Gründer ihrer Kunſt zu ehren. War er es doch auch, welcher die erſte deutſche und zugleich für den damaligen Stand der Dinge umfaſſende Flötenſchule verfaßte und herausgab. Dieſelbe erſchien 1752, verbreitete ſich weit, ſo daß ſie ſelbſt ins Franzöſiche überſetzt ward, und wirkte demnach überall in dem fördernden Sinn ihres Meiſters. Nach Quanz ſehen wir Flötenvirtuoſen im beſſern Sinne des Wortes erſtehen überall, in Frankreich, wie in Deutſchland und England, ſeltener in Italien, wo man bis jetzt kaum noch wagte, dem Streichquartett mehr denn eine Hoboe, ein Paar Hörner und einen Fagott zuzufügen.

§. 93.

Fortſetzung.

Daß übrigens auch der Fagott in dieſer Periode bereits eine bemerkbarere intenſive Förderung erfahren hätte, läßt ſich nicht ſagen. Gegenwärtig war er in dem Orcheſter ziemlich aller Länder, und beſonders in Deutſchland und Frankreich ward er in allen ſeinen Gattungen, auch in verſchiedenen Dimenſionen ſchon gebraucht, doch immer mehr nur als blos ausfüllendes Orcheſterinſtrument, als Grundlage des Blaschors, und noch keineswegs mit einer hervorragenden Perſönlichkeit, zu welcher ihm zudem auch die organiſche Fähigkeit noch mangelte, in deren Beziehung er erſt gegen Mitte unſers achtzehnten Jahrhunderts ſich ausbildete, um von einem Ozi zunächſt dann intenſiv auch eine höhere Ausbildung zu erhalten.

Aehnlich verhielt es ſich mit der Clarinette, und war dieſelbe gleich bei ihrem Entſtehen auch mit einem wahren und ſolchen Enthuſiasmus aufgenommen worden, daß ſie alsbald den Zinken zu verdrängen anfing und ſich zu Anfang unſrer Periode ſogar ſchon nach Frankreich und England verbreitete *), ſo war ſie doch im Ganzen noch zu jung, als daß ſie hätte für dieſe nächſte Zeit ſchon auf eine erheblichere künſtleriſche Bedeutung Anſpruch machen dürfen. Erſt gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts weiß die Geſchichte einige fertige und ſolche Spieler auf dieſem Inſtrumente namhaft zu machen, welche nach damaligem Stand der Dinge den Namen Virtuoſen verdienten. Das Bedürfniß nach Schulen für dieſe aber, wie die unabweisliche Befriedigung deſſelben zeigte ſich erſt in der nächſtfolgenden Periode, in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts.

*) Italien ſträubte ſich lange gegen ihre Aufnahme.

Mit kühnen Schritten dagegen eilten alle übrigen Blasinſtrumente, nämlich die Blechinſtrumente, Trompeten, Poſaunen, Hörner ꝛc., wieder ihrer Vervollkommnung und damit auch einer höheren intenſiven Bedeutung entgegen, und geſchah ſolches — wie oben bereits angedeutet — hauptſächlich nur in Deutſchland und Frankreich, ſo waren wahrlich alle außerkünſtleriſchen Verhältniſſe dieſer Länder auch beſonders geeignet, in ihrer Rückwirkung auf die Kunſt dieſem Theile unſers Orcheſters einen beſondern Aufſchwung zu verleihen und zu geſtatten. Sie ſind zugleich die Inſtrumente des Kriegs und ritterlich muthigen Lebens, und hatten die Stimme des erſteren ſo viele Jahre hindurch, jeden andern Klang irdiſcher Lebenskraft überbietend, faſt allein noch geherrſcht auf deutſchem und franzöſiſchem Boden, ſo war in der geringen Zeit ruhigen Friedens, die jetzt hier und da erholend und erſtärkend eintreten ſollte, doch beſonders noch von letzterem erfüllt, und ein Stolz war hineingeſetzt in das möglichſt künſtliche Geſchmetter der Trompeten und den mächtigſten Klang der Poſaunen. Kaum in Paris erſtanden, brachte der böhmiſche Graf Spörker das Waldhorn gegen Ende des ſiebenzehnten Jahrhunderts nach Deutſchland, und gleich im Anfange des folgenden achtzehnten treffen wir auch ſchon ziemlich fertige Bläſer deſſelben, die aus den Jagdchören hervorgingen, von welchen Fürſten und andere Hohe ſich bei ihrem geliebten Waidwerk begleiten ließen, und dann als geachtete Vermittler der Blasharmonie bereitwilligſt in die Orcheſter der Theater, Cammer-, wie Militär-Muſik aufgenommen wurden, welch letzterer, nur in etwas kleinerer und veränderter Form, das Inſtrument auch früher ſchon behufs der weit ſchallenden Signale gedient hatte.

§. 94.

Fortſetzung.

Wenn vor allen aber, und namentlich jetzt, nach den jüngſten erfolgreichen Vorgängen, dem Claviere eine beſondere Aufmerkſamkeit zugewendet wurde, ſo lag der Grund davon nirgend anders als in der ſchon damals hervorſtechenden vornehmſten Beſtimmung des Inſtruments, das geübteſte und verbreitetſte Organ der Cammermuſik zu werden, wie als vorzüglich befriedigendes Surrogat zu dienen für die Entbehrung jeder weiteren combinirteren Mittel.

Wie ich bei Darſtellung der Ereigniſſe in der vorigen unſerer Geſchichtsperioden bemerkte *), war das Clavier zwar ſeit dem vierzehnten Jahrhunderte ſchon, und beſonders ſeit Zarlino's Zeiten, wo ſogar bedeutende

*) Vergl. ſechſtes Kapitel, §. 62 ff. u. a. O.

Verbeſſerungen damit vorgenommen wurden, geübt und als zweckmäßiger Repräſentant reicherer Orcheſtermuſik betrachtet und geliebt worden; allein zur Ausbildung einer eigentlichen Virtuoſität auf demſelben, wohin das übende Spiel der Organiſten nicht gerechnet werden durfte, bahnte nach Bernardo Pasquini doch erſt Aleſſandro Scarlatti einen wirklich erfolgreichen Weg, ſo wie derſelbe überhaupt denn auch und eben dadurch der Vermittler zwiſchen einer hinſterbenden antik-claſſiſchen und neu emporlebenden großen modernen Kunſtepoche werden ſollte; und was nun dieſer, für unſere Geſchichte demnach nicht genug zu würdigende Mann auf gegenwärtigem Gebiete mit eben ſo viel Talent, Kraft als Einſicht begonnen hatte, ſollte in laufender Periode zunächſt ſeine weitere Fortbildung und Entwickelung erhalten durch die Beſtrebungen ſeines Sohnes Domenico Scarlatti, dem, obſchon er ſeinen Wirkungskreis vorzüglich nur auf vaterländiſchem Boden aufſchlug, dennoch in ſolcher Beziehung dann vornehmlichſt und wiederum nur in einer mehr oder weniger gleichen Richtung, die Deutſchen ſich anſchloſſen, und unter dieſen vor Allen die deutſchen Organiſten, denen das Clavier längſt als der vornehmſte Wahlplatz ihrer Uebungen und Studien und zwar mit einer auch eigenthümlich ſich ſchon geſtaltenden Behandlungsweiſe gedient hatte. Ich komme ſpäterhin wieder darauf zurück.

Domenico Scarlatti war 1683 zu Neapel geboren, aber nicht von ſeinem großen Vater gebildet worden, ſondern von dem berühmten Organiſten ꝛc. Francesco Gasparini zu Rom, einem der ausgezeichnetſten Schüler Pasquini's. Man könnte geneigt ſeyn, hieraus auf eine minder klare und beſtimmte Vorabſicht Scarlatti's, des Vaters, zu ſchließen, das von ihm begonnene eben ſo große als ſchöne Werk der Trennung und Hebung der reinen Inſtrumentalmuſik, welches — wie wir uns zum Oeftern überzeugt haben — den eigentlichen Mittelpunkt ſeines ganzen Strebens und der durch dieſes bewirkten umfaſſenden Muſikreform ausmachte, und welches ohnmöglich in der Zeit eines einzigen Menſchenlebens ganz vollendet werden konnte, durch das ihm zunächſt ſtehende und am innigſten mit ihm verwandte Talent des Sohnes fortſetzen und wo möglich vollenden zu laſſen; allein bei näherer Betrachtung der Umſtände muß gerade in eben der Art und Weiſe, wie er bei der Erziehung dieſes verfuhr und auf welche er dieſelbe zu ordnen und zu leiten bemüht war, einer der triftigſten Beweisgründe für ſolche Vorabſicht gefunden werden. Scarlatti, der Vater, war ein Contrapunktiſt (im engeren Sinne des Worts), ſo gelehrt und geübt, wie ſicher einer, und nicht allein ſeiner, ſondern ziemlich aller Zeiten, doch war ihm zugleich das innerſte Weſen der Kunſt auch in einem zu hellen Lichte aufgegangen, als

daß er nicht hätte irgendwo anders noch denn in jener Gelehrſamkeit blos den letzten Endzweck der Muſik erblicken ſollen, und dieſem letzten Endzwecke immer kräftiger und entſchiedener nachſtrebend begriff er das contrapunktiſche Vermögen wohl als ein unentbehrliches, unveräußerliches Mittel deſſelben, durfte in ſeinem praktiſchen Wirken aber nicht ſolches als beſonders bemerkbar voranſtellen, ſondern mußte hier zunächſt und hauptſächlich nur das Ziel ſelbſt den Conſumenten immer deutlicher und klarer empfinden laſſen. Das Verhältniß vom Vater zum Sohn und vom Sohn zum Vater ſicherte ihm den Glauben dieſes an die Richtigkeit ſeiner Anſicht, mit der Pietät auch die geiſtige Einheit, welcher zudem noch durch ſpätere Lehre und Beiſpiel entgegengekommen werden konnte. Nur auf die möglichſt ſichere Erwerbung des reichſten praktiſchen Mittels kam es daher noch an, und in ſofern Francesco Gasparini zu den gründlichſten Lehrern damaliger Zeit in dieſer Beziehung gehörte, der Vater aber über die Heiligkeit des Zwecks die Strenge des Mittels in jenem Verhältniſſe hätte mehr denn bei irgend einem andern Unterrichte vergeſſen mögen, war es wahrlich wohlgethan, daß er den zum Nachfolger erkohrnen Sohn in die Schule Jenes ſchickte. Hier konnte derſelbe lernen, was gelernt werden kann und muß in der Muſik, zumal in deren inſtrumentalem Theile, und an dem Herzen des Vaters dann wieder erwärmt, mußte gleichwohl auch die Kraft ihm endlich werden, auf dem Wege fortzuwandeln, der von dem Vater geöffnet und ihm vorgeſchrieben war in ſeinem beſondern Bereiche, welches ſich abgränzte in der Förderung der reinen Inſtrumentalmuſik für die Cammer, als derjenigen Muſikgattung, durch welche am meiſten auf den Geſchmack und ſomit auch auf die allgemeine Kunſtgeſtaltung hingewirkt werden kann.

Abgeſehen von all' ſolcher nothwendigen Folge aber ging in der That Domenico Scarlatti auch jenen und einen ſolchen Weg, und wie ſein Vater, Aleſſandro Scarlatti, nicht mit Unrecht der Schöpfer der (im edelſten Sinne des Worts) modernen Richtung unſrer heutigen Muſik überhaupt genannt zu werden pflegt und wirklich auch genannt werden muß, ſo dürfen wir ihn, den Sohn, insbeſondere auch anſehen als den eigentlichen und erſten Schöpfer der heutigen Clavierſpielkunſt. Selbſt zur Verbreitung deſſen, was er ſchuf, trug er in Perſon Viel bei, und nicht etwa blos in ſeinem Vaterlande und durch fleißiges Heranziehen talentvoller und geſchickter Schüler, ſondern auch durch Reiſen in's Ausland. So hatten, außer Italien, auch Spanien, Portugal, Frankreich und England z. B. ihm ſelbſt noch die Ueberbringung und Gründung eines eigentlichen und wahren Virtuoſenthums auf genanntem Inſtrumente in ihren Gauen zu danken, und ſollte Deutſchland niemals auch ſeine eigene

Perſon ſehen, ſo empfing es mit verklärter Begierde doch ſeine Werke und endlich in Giuſeppe Scarlatti, der ſich die größte Zeit ſeines Lebens in Wien aufhielt und wahrſcheinlich ein Sohn von ihm, jedenfalls ein Enkel des großen Aleſſandro Scarlatti war, auch ſeine praktiſche Kunſt, die ſich ſowohl durch eine freiere, ſelbſtſtändigere und charakteriſtiſchere Behandlung des Inſtruments, als durch eine höhere, geiſtvolle Abgeſchloſſenheit der Form, denn vor ihm kaum von ſeinem, dazu auch viel zu allſeitig beſchäftigten Vater erreicht werden konnte, auszeichnete.

§. 95.

Fortſetzung.

Und darf ich endlich auch die menſchliche Stimme hier noch zu den Inſtrumenten rechnen — und ich darf es, da nicht minder ſie zu den Organen der muſikaliſchen Kunſt gehört, denn jedes andere künſtlich geſchaffene — ſo läßt ſich denken, daß die kühnen Anfänge, welche das vorige Jahrhundert ſchon in dem eigentlichen Kunſtgeſange gemacht, und denen ein Piſtocchi, Fedi, Redi u. A. ſo kräftige Hebel in ihren Schulen unterſetzt hatten, in dem außerordentlichen, das Gemüth eben ſo ergreifenden als das Ohr ergötzenden Reiz, den ſie entfaltete, auch den wirkſamſten Beweggrund einer eben ſo ſchnellen Verbreitung als überraſchend glänzenden Entwickelung fanden. Blieb Italien übrigens fortan das Land, in welchem dieſer Zweig der praktiſchen Muſik und des Virtuoſenthums ſolche unaufhaltſame Förderung finden ſollte, von wo aus dann nach und nach derſelbe in dieſer auch über die andern Länder Europa's ſich verbreitete, ſo darf uns das nach früher bereits erzählten Vorgängen und Verhältniſſen eben ſo wenig wundern, als die ſpäterhin darzuthuende allgemeine Volksſtimmung, namentlich in Deutſchland, wohl den Genuß derartiger Kunſtproductionen, niemals aber die eigene, aus wirklich ſubjektiver Kraft und Neigung hervorgehende Schöpfung deſſelben zuließ, und um ſo weniger, als in dieſen Produktionen, entſprechend jenem pfeilſchnellen, glänzenden Aufblühn der Geſangs-Virtuoſität überhaupt, bereits eine Richtung verfolgt wurde, die mehr zum Zweck, denn zum Mittel zu ſolchem die Sinnlichkeit der Form zu erheben jeder Zeit geneigt war, und welche, wie uns im dritten Kapitel dieſer Periode noch mehr klar werden wird, dann auch uaf die Compoſitionsweiſe ſelbſt einen weniger erfreulichen Einfluß üben mußte. Mag es ſeyn, daß hauptſächlich nur die Zufälligkeiten in der Organiſation eines der wirkſamſten, thätigſten und einflußreichſten Geſangskünſtlers damaliger Zeit Veranlaſſung zu dem Vorherrſchen dieſer Richtung in der Kunſt des Geſanges gaben, ſo bleibt die Sache ſelbſt und ihre Geſchichte darum nicht minder wahr, und wir haben nur zu beklagen, daß

in der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts die Intentionen eines Scarlatti und anderer hoher Meiſter noch nicht beſſer verſtanden und auch von Seiten der Tonſetzer, welche doch eher in der Stellung des Leitens und Regierens des Geſchichtsgangs ſich befinden ſollten, ſolchen Anmaßungen bald auf eine Weiſe entgegen gekommen wurde, welche der Stabilität der tonangeberiſchen Kraft derſelben nur noch mehr Thor und Riegel öffnen ſollte. Ich meine den Caſtraten und Altſänger Antonio Bernacchi nämlich, einen Schüler Piſtocchi's.

Wie oft Piſtocchi in der Art und Abſicht ſeines Unterrichts mißverſtanden worden, habe ich ſchon im ſiebenten Kapitel der vorigen Periode darzuthun Gelegenheit gehabt *). Zum Studium und zur Uebung für ſeine Schüler ſetzte allerdings er manche in der Figuration faſt übertrieben zu nennende Geſangspiece; indeß war der formelle Inhalt ihm nicht das eigentliche Ziel der ſchönen Geſangskunſt, ſondern hatte er dabei lediglich die Abſicht, ſeinen Zöglingen auf derjenigen Seite und in der Beziehung die höchſt mögliche Kraft anzueignen, wo der praktiſche Künſtler, um alle Aufgaben ſeiner Kunſt zu löſen und zu befriedigen, nie genug, noch weniger zu viel der Mittel beſitzen kann. So aber verſtand ihn und ſeine Unterrichtsweiſe unter ſeinen zahlreichen Schülern leider nicht der talentvollſte und fleißigſte, nicht der Bologneſer Bernacchi **). Eines jener unglücklichen Opfer, bei welchen betreff der Erhaltung und Schönheit der Stimme die Operation nicht von dem beſten und glücklichſten Erfolge gekrönt wird, und gleichwohl begabt von der Natur mit dem ſeltenſten und bewunderungswürdigſten Geſangstalente, konnte er weniger ſich die verſprochenen und erwarteten Früchte ſeines beklagenswerthen Schickſals ſichern durch einen wahrhaft ſchönen, denn möglichſt künſtlichen oder kunſtreichen Geſang, und über dieſes Verhältniß ſeiner ganzen künſtleriſchen Organiſation denn bald mit ſich ſelbſt auch im Reinen, erhob er nothgedrungen gegen den Willen ſeines Lehrers auch das nun zum letzten Endzweck ſeines Berufs, was dieſer gerechter Weiſe nur als Mittel deſſelben angeſehen wiſſen wollte: ein durch die Macht der Umſtände gleichſam erzwungener Gegenſatz der Anſicht aber, den Bernachi um ſo eiliger geltend zu machen ſuchen mußte, als hievon eben beſonders noch die Gewißheit jener materiellen Vortheile in Ruhm und Lohn abhing, durch deren Verlangen allein damals alle Qualen der geduldeten Operation überwunden wurden. Die Geſchichte erzählt von mancherley Auftritten, welche er dieſerhalb mit ſeinem Lehrer ſelbſt noch durchzumachen hatte. So verſichert Rouſſeau z. B. in ſeinem

---

*) Man ſehe daſelbſt beſonders §. 70 ff.

**) Derſelbe war 1700 zu Bologna geboren.

Dictionnaire de Musique unter Anderm, daß Piſtocchi, als er einſtmals Bernacchi ſingen gehört, ausgerufen habe: „Ich Unglücklicher, ſingen habe ich dich gelehrt, und du ſpielſt mit deiner Stimme!“ — Doch muß Piſtocchi ſelbſt auch ſchon während der Schulzeit des Bernacchi eingeſehen oder geahnt haben, welchen Weg derſelbe dermaleinſt gehen werde, denn nicht allein, daß er vor allen ſeinen Schülern ihm die Mittel zur Erlangung der höchſt möglichſten Kehlfertigkeit an die Hand gab, ſondern er verbot ihm ſogar auch, irgendwo und auf welche Weiſe früher öffentlich aufzutreten, bevor er ſeine praktiſche Schule vollſtändig durchgemacht.

§. 96.

Fortſetzung.

Dieſe Schule beſtand in Wahrheit aber in nichts Anderem, als in der Anlernung aller möglichen und der möglichſt ſchwierigſten Paſſagen und Manieren, und als Bernacchi nun derſelben entwachſen, machte die Hervorbringung und Effektuirung ſolcher Figurationen auch hauptſächlich nur die Aufgabe all' ſeines öffentlichen Wirkens aus, und wie er damit die ſinnliche Menge hinriß zum Erſtaunen und ein Ruf, eine Bewunderung demnach in der Oeffentlichkeit ſich erwarb, wie vor ihm wohl noch kein Geſangkünſtler beſeſſen, ſo ſuchte nicht allein er ſelbſt dieſe Künſtlichkeit auf den höchſt möglichſten Grad der Vollendung und Vollkommenheit noch zu ſteigern, ſondern es ſtrebten auch die übrigen Sänger, welche, ihn zu hören, aus allen Gegenden und Ländern herbeiſtrömten, ihm nachzuahmen und wo möglich ihn zu erreichen, wodurch dann ſein Anſehen und ſein Einfluß auf den Stand der geſammten Geſangskunſt eben ſowohl geſichert werden mußte, als es mit der Zeit ihn veranlaßte, zur möglichſten Hebung jenes Einfluſſes und jenes Anſehens auch ſelbſt wieder Unterricht zu ertheilen und öffentliche Singſchulen zu errichten, deren Methode um ſo mehr eine eigentliche Norm abzugeben geſtattet war, als er mit Errichtung derſelben ſich nicht etwa blos auf einen beſtimmten Ort beſchränkte, ſondern bald hier, bald dort ſich aufhielt und eine Menge Schüler um ſich ſammelte, die dann ſeine Lehren und Principien überall hin verbreiteten und als den einzig rechten Maaßſtab der ſchönen Geſangskunſt aufſtellten, wohin ſelbſt noch zu reichen die Umſtände ihm vielleicht nicht mehr geſtatten mochten. So nennt man z. B. einen Raff, Amadori, Mancini, Guarducci, Farinelli (eigentlich Broschi) u. A. als ſolche ſeine Nachfolger und Schüler. Beſonders aber war es der letztere, welcher durch einen ſchnell erwachſenen glänzenden Ruf wie durch wirkliche Virtuoſität in bezeichneter Weiſe ihm die ausgezeichneteſten und

erfolgreichſten Dienſte leiſtete, namentlich was die Bruſt-Artikulation der bunteſten Tonfiguren betrifft, die einen Hauptgegenſtand ſeines Syſtems und ſeiner Methode ausmachte.

Bernacchi ſelbſt war, nachdem er in Italien, ſeinem Vaterlande, den Sieg ſeiner Manier geſichert und ſomit den Mechanismus des Geſanges in ſeiner höchſtmöglichſten Künſtlichkeit ſowohl zum Endpunkte alles Strebens als zum Ziele des Verlangens der dem Sinnlichen natürlich ſtets mehr zugethanen Menge aufgeſtellt hatte, längere Zeit in Deutſchland und England, um auch dort, wo möglich, ſeiner Kunſt einen gleichen Triumph zu bereiten; indeß konnte ſein eigenes Bemühen in der Sache hier doch nur als ſehr zweckmäßige Vorbereitung gelten, und dem künſtleriſchen ungleich höher geſtellten Farinelli mußte es vorbehalten bleiben, das angefangene Werk zu vollenden.

Dieſer Farinelli, der eigentlich Carlo Broschi hieß *), 1705 zu Andria geboren, und (nach der allgemein üblichen Vorgabe) wegen eines unglücklichen Falles im zarteſten Kindesalter ſchon der Operation unterworfen worden war, hatte in der That, zuerſt in der Schule Porpora's zu Neapel, dann durch den Unterricht Bernacchi's in Bologna, eine Fertigkeit, eine Vollkommenheit des Mechanismus im Geſange ſich erworben, daß ſelbſt Bernacchi ſeine Prävalenz zugab, und vom Augenblicke ſeines erſten öffentlichen Erſcheinens an er auch Gegenſtand der allgemeinſten und unbegränzten Bewunderung blieb. Man kann ſich eine Idee von der Art und Weiſe, wie er dieſe außerordentliche techniſche Fertigkeit anzuwenden pflegte, und damit von der ganzen Tendenz ſeiner künſtleriſchen Wirkſamkeit machen, wenn man erfährt, daß Kaiſer Karl VI. ſelbſt ihn einmal ermahnt haben ſoll, nun aufzuhören, die Zuhörer durch ſeinen Geſang blos in Erſtaunen zu ſetzen, vielmehr auch nach Rührung derſelben zu ſtreben, und mit dem ſeltenen ſinnlichen Glanze ſeines Geſanges auch einen ſeelenvollen Ausdruck zu verbinden. Indeß war dies Erſtaunen mehr denn etwaige Rührung eine unerſchöpflich reiche Quelle materiellen Gewinnes, und wenn Farinelli auf den vielen Reiſen, die er durch Deutſchland, England, Frankreich, Spanien und ſein Vaterland machte, ein fürſtliches Vermögen ſich erwarb, ſo war dies für die übrigen Sänger jener Zeit und Länder auch Sporn genug, nur ihn und ſeine Singmethode als Vorbild zu wählen, und ſo einer ſpätern Periode die hiſtoriſche Gewißheit zu bieten, daß bereits in der erſten Hälfte des vorigen achtzehnten Jahr-

*) Den Namen Farinelli ſoll man ihm Anfangs nur ſcherzweiſe einer Familie Farina zu Gefallen beigelegt haben, mit welcher er während ſeines Aufenthaltes zu Neapel ſehr intimen Umgang pflegte.

hunderts der Kunſtgeſang in allen jenen genannten Ländern Europas in einer Weiſe ſich verbreitet und zur Norm erhoben hatte, in welcher der mechaniſche Theil deſſelben kaum noch eine höhere Ausbildung zuließ, aber hauptſächlich auch als die einzig nothwendige Aufgabe des Sängers, die Virtuoſität in ihrer höchſten Potenz als die eigentliche Kunſt des Geſanges angeſehen wurde.

Merkwürdig bei dieſem Endreſultat iſt ein kräftiger Gegenſatz, den Bernacchi mit ſeinen Schülern und Anhängern, unter erſteren namentlich Farinelli, Anfangs fanden in der weltberühmten und einſt ſo hochgefeierten Sängerin Fauſtina Haſſe *), der gleichwohl aber ſie und ihre Methode in dem letzten vollkommenen Siege nicht aufhalten konnte. Dieſe Künſtlerin, obſchon erſt im Jahre 1700 geboren, hatte gleichwohl den größten Theil ihrer muſikaliſchen Bildung dem berühmten Benedetto Marcello noch zu verdanken, und bewegte ſich ſonach immer noch in jener einfach gemüthlichen Weiſe, welche beſonders in der zweiten Hälfte des ſiebenzehnten Jahrhunderts, als auch die letzten Spuren eines klaſſiſch muſikaliſchen Alterthums zu verſchwinden und zu verdorren anfingen, durch die Bemühungen eines Cariſſimi, Scarlatti u. A. geſchaffen und belebt worden war, und welche insbeſondere auch das Syſtem der damaligen Geſangsſchulen zu Venedig, Bologna, Neapel ꝛc. ausmachte. Noch nicht volle 16 Jahre war ſie alt, als ſie zum erſtenmal öffentlich auftrat, und neben einem außerordentlichen Talente von der Natur mit allen innern und äußern Vorzügen und Eigenſchaften zu einer ausgezeichneten Geſangskünſtlerin ausgeſtattet, war gleich Anfangs der Erfolg ihrer Leiſtungen auch ein vollſtändiger und der glücklichſte. Wo ſie erſchien, war ſie hochgefeiert, im In- und Auslande. Der wahrhafteſte Glanzpunkt damaliger ſchöner Geſangskunſt, war ſie das Symbolum auch aller jüngeren und älteren Künſtler und Künſtlerinnen jener Zeit. Mit Gold wogen Deutſchland, England und Frankreich ihren Beſitz auf. Und dennoch hatte kaum ſie 1727 von einer großen europäiſchen Wanderung ſich nach ihrer Vaterſtadt zurückbegeben, um fortan dort einem ſtillen häuslichen Kreiſe ſich und ihre Kräfte zu widmen, aus welchem auch nur ihre bald darauf erfolgende Verehelichung mit dem unvergeßlichen Joſ. Adolph Haſſe ſie wieder entfernen konnte, ſo waren die unbeſchreiblichen Wirkungen ihres wahrhaft ſchönen Geſanges wieder vergeſſen, und ſchwelgte mit einer wahrhaftigen Wolluſt man in den ſinnlichen Genüſſen, die eben erwähnte Geſangsvirtuoſen mit ihren Nacheiferern der Menge boten, ſo daß ſelbſt

*) Eine geborne Bordoni aus Venedig, die gewöhnlich nur bei ihrem Vornamen Fauſtina genannt wurde.

Fauſtina endlich, als ſie auf Zureden ihres Gatten ſich nochmals zum öffentlichen Auftreten entſchloß, wollte ſie die Erinnerung an ihren frühern Ruhm bewahren, ebenfalls den bezeichneten Weg prävalirender Virtuoſität betreten, und damit einem Syſteme huldigen mußte, dem ihre erſte Erziehung eben ſo ſehr entfernt lag, als ſie ſelbſt wohl die Mittel und Kräfte, doch niemals die nöthige Ueberzeugung und den freien, entſchloſſenen Willen dazu hatte.

§. 97.

Regere Thätigkeit in der Inſtrumental-Compoſition.

So hatte denn gleich mit Beginn unſerer gegenwärtigen Periode die Inſtrumentalmuſik, als das weſentlichſte Band zwiſchen der modernen und der antik-klaſſiſchen Kunſtepoche, auch nach allen Seiten hin Mittel und Wege zu einer höhern Belebung ſich eröffnet, und in der augenblicklichſten Erweiterung und möglichſten Vervollkommnung ihrer Technik beſonders jede und alle die Bedingungen erfüllt, auf welche ihre fernere Selbſtſtändigkeit, dieſer Inbegriff und Schlüſſel aller modernen Kunſtelemente, ſich irgend nur zu ſtützen vermochte. Erſt gegen Ende des ſiebenzehnten Jahrhunderts treffen wir unverkennbare Spuren eines friſch erwachenden Virtuoſenthums, und kaum hat das achtzehnte ein Decennium und etwas mehr zurückgelegt, als auf allen den gebräuchlicheren Concert-Inſtrumenten auch ſchon Meiſter ſich hervorthun, deren für jene Zeit vollendet techniſche Fertigkeit mit eben ſo viel Recht die Aufmerkſamkeit und Bewunderung der civiliſirten Welt auf ſich zog, als ſie uns jetzt, um der augenblicklichen bedeutenden Erweiterung willen, welche die Kunſt der Inſtrumentalmuſik überhaupt dadurch erhalten mußte, zu dem tiefgefühlteſten Danke und der dankbarſten Erinnerung an ihre ſtrebſamen Erwerber verpflichtet.

Daß mit ſolcher außerordentlich ſchnellen Ausbildung und Vervollkommnung der techniſchen Kräfte auch eine immer mehr ſich ſteigernde allgemeine Liebe zu den Inſtrumenten Hand in Hand ging, ja daß umgekehrt die letztere der erſteren ſagar noch vorauszugehen hatte, war eben ſo natürlich, als daß dieſe vermehrte Liebe und jene höhere techniſche Erſtarkung nun auch durch eine entſprechende, um der Mannigfaltigkeit willen wo möglich verhältnißmäßig noch reichere Anzahl neuer Compoſitionen für die verſchiedenen Inſtrumente ſowohl einzeln, als in ihren mannigfaltigen Zuſammenſetzungen genährt und befriedigt ſeyn wollte; und ſo erſchauen wir mit jener erhöhten Belebung der techniſchen Kräfte ebenfalls zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts auch ſchon eine ungleich regere Thätigkeit in der Inſtrumental-Compoſition, die, wie ſich ebenfalls nicht anders denken läßt, hinſichtlich ihres innern wie äußern

formellen Charakters dieſelbe Richtung im Allgemeinen zu verfolgen pflegte, in welcher voraneilend das Virtuoſenthum ſelbſt wir vorhin angetroffen und kennen gelernt haben, und um ſo mehr zwar, als im Durchſchnitt keine andern Tonſetzer als die Virtuoſen ſelbſt es waren, von welchen eine ſolche regere Thätigkeit ausging.

Man kann nicht ſagen, daß viele neue Formen in der Inſtrumental-Compoſition auch in dieſer Periode ſchon entſtanden wären, aber das Bild, das neu jetzt in den älteren, ſchon vorhandenen Rahmen eingezwängt oder eingefaßt wurde, trug ein neues, lebendigeres Colerit, wie es geſtaltenreicher ſein Tableau ausbreitete. Es iſt hier noch nicht der Ort, mich ausführlicher über das innere wie äußere Weſen der Tonſetzkunſt jener Zeit insbeſondere auszuſprechen; dazu bietet erſt das dritte und vierte Capitel dieſer Geſchichtsperiode die gehörige Gelegenheit; bemerken indeß muß ich doch auch hier ſchon, daß, ſo weit faktiſch ſich der Stand der Dinge jetzt noch nachweiſen läßt, alle Inſtrumental-Compoſition bislang ſtets blos in den Händen der Italiener und Deutſchen noch verweilte, und wie weit auch die Franzoſen oder Engländer daran Theil nehmen mochten, ſie doch nichts der Art Erhebliches lieferten, daß es mit den italieniſchen und deutſchen Arbeiten in eine vergleichende Wagſchale hätte geworfen werden dürfen, ſo daß alle Kammermuſik unſerer gegenwärtigen Periode alſo (denn ſolcher gehörte — wie heute und immerdar — auch damals ſchon alle reine Inſtrumental-Compoſition vorzugsweiſe an) uns — wie wir ſie betrachten — einzig und allein oder doch ihrem beachtenswertheſten Inhalte nach ausſchließlich wieder auf Italien und Deutſchland hinweiſet.

Freilich können in vielen Geſchichtswerken wir auch die Behauptung leſen, daß, die reine Inſtrumentalmuſik für die Kammer anlangend, auch Frankreich in dieſer Periode ſich mit außerordentlich vielem Glücke thätig bewieſen habe; ja ſelbſt Deutſche haben es über ſich vermögen können, die franzöſiſche Inſtrumentalmuſik aus der erſten Hälfte des vorigen achtzehnten Jahrhunderts mit all' nur denkbarem Lobe zu übergießen und als das Muſter ſogar für die geſammte damalige Kammermuſik aufzuſtellen; indeſſen läßt ſich für jedes dahin lautende Raiſonnement auch nicht ein einziger faktiſcher Beweis mehr anführen, da ziemlich alle franzöſiſche Inſtrumentalmuſik für die Kammer aus jener Zeit gänzlich verſchwunden und — wie wir uns auszudrücken pflegen — vergriffen iſt, und jedes Urtheil darüber ſomit nur auf einem gutmüthigen Nachſchreiben und Nachreden leichtgläubiger Intereſſenten angeſehen werden muß, deren ſeit den „vierundzwanzig königlichen Geigern“ und Lully's Tagen es ja ſtets auch nicht wenige gegeben hat. Daß übrigens, wenn wirklich die

bezeichnete Muſik Frankreichs damals ſo vortrefflich und „muſterhaft“ ſogar geweſen wäre, eben ſo wohl, ja noch verläſſiger wenigſtens einige Zeichen davon auch bis auf unſere Tage gekommen wären, als dergleichen in Menge von der damaligen italieniſchen und deutſchen Inſtrumental- und überhaupt Kammermuſik uns vorliegen, iſt gewiß ein Schluß, der weniger der Logik entbehrt, als das Umgekehrte ſich aus irgend einem Umſtande oder einer Veranlaſſung mit nur einiger Glaubwürdigkeit erklären läßt. — Von den Italienern waren es beſonders die Scarlatti, und namentlich Domenico Scarlatti, der eine Menge Klavierſachen, vorzüglich Sonaten u. dergl. lieferte, die von den ſolidern Liebhabern des Inſtruments noch jetzt geſchätzt werden müſſen; Sacchini, Tartini, Nardini, Pugnani u. A. ſchrieben, als Nachfolger auch in der Form von einem Corelli und ſeinen früher genannten Zeitgenoſſen, für die Bogen-Inſtrumente der erſtgenannte vorzüglich viele treffliche Quartette. In Deutſchland waren es vor allen Tonſetzern die Organiſten, ein Händel und die Bach's an der Spitze, die hier dem Bedürfniſſe mit ihrem Talente, Fleiß und reichen Wiſſen entgegen kamen, und wie wir demnächſt in einem der folgenden Paragraphen erfahren werden, geſtaltete ſich unter ihnen auch bald eine ganz eigene Art und Form der inſtrumentalen Tonſetzkunſt, die hinſichtlich ihrer künſtleriſchen Bedeutung eine natürliche Nahrung finden mußte in dem eigenthümlichen Geiſte der Zeit und des nationalen Charakters.

§. 98.

Quantitative Vermehrung und Verbeſſerung der Inſtrumente des Orcheſters.

Vor dem aber ſei auch der quantitativen Vervollkommnung, welche unſer Orcheſter von dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts an zu erfahren hatte, noch einige Aufmerkſamkeit zugewandt, um in ihrem ganzen Umfange, nicht wie bisher blos intenſiv, ſondern auch extenſiv die Mittel und Kräfte zu begreifen, über welche daſſelbe zur Offenbarung eines ſolchen, es belebenden und durchdringenden künſtleriſchen Geiſtes zu gebieten und zu verfügen vermochte.

Wie ich andern Orts ſchon bemerkte, überkam das achtzehnte Jahrhundert, ſeinen weſentlichſten Beſtandtheilen und Hauptelementen nach, ziemlich unſer ganzes jetziges Orcheſter ſchon von dem vorhergehenden ſiebenzehnten Jahrhundert, nur waren einzelne Organe noch nicht zu ſolch' außerordentlicher Vollkommenheit und Spielfähigkeit gediehen, als in welcher heute wir dieſelbe vielleicht beſitzen, und waren andern Theils auch ſo mancherlei Zuſammenſtellungen und gleichzeitige Verbindungen, in

welchen wir jetzt derſelben uns zu bedienen gar kein Bedenken tragen, entweder noch nicht gebräuchlich, üblich, oder gar durch das einmal herrſchende Geſetz der Inſtrumentation verboten.

Am vollkommenſten vorhanden, ſo daß die Folgezeit gar keine weſentlichen Veränderungen mehr damit vorzunehmen für gut fand, war das Streichquartett, weshalb daſſelbe hier auch keinen Gegenſtand längerer Betrachtung abgeben kann, ohne damit die Bemerkung zu unterlaſſen, daß das Violoncell in Deutſchland erſt gegen Ende der gegenwärtigen Periode ſich einen allgemeineren Eingang errang, ſo gewiß es iſt, daß einzeln es auch früher ſchon hier und da mit Bewunderung und Theilnahme gehört wurde. Mag darin, in dieſem Mangel an Kenntniß und Uebung des Violoncells, auch der Grund liegen, warum ungeachtet der vielen, gründlichen und talentvollen Componiſten, welche damals die deutſchen Notenpreſſen beſchäftigten, doch von keinem unter denſelben auch ſchon ein eigentliches Quartett vorliegt, und alle Tonſtücke dieſer Art, welche wir aus jenen Tagen wohl noch aufzuweiſen vermögen, nur von Italienern herrühren, mögen dieſe ſolche nun auch in Deutſchland, Frankreich oder auf irgend welchem andern Boden, nur nicht in ihrem Vaterlande, geſchrieben haben.

Unter den Blasinſtrumenten war es vornehmlich die Flöte, welche, wie intenſiv, ſo auch extenſiv in gegenwärtiger Periode viele, ſehr weſentliche Verbeſſerungen erfahren ſollte, und hauptſächlich zwar durch den uns ſchon bekannten, für dieſes Inſtrument überhaupt ſo ſehr thätigen Quanz in Berlin. Vor Quanz ward in der Regel die Flöte aus einem ganzen Stücke verfertigt, und hatte außer dem Mundloche blos noch die ſechs gewöhnlichen Tonlöcher. Ende des ſiebenzehnten Jahrhunderts erſt fing man an, die ganze Röhre in drei beſondere Theile zu theilen, alſo aus drei Stücken zu verfertigen, und die Stimmung, ob höher oder tiefer, ward durch ein ſogenanntes Regiſter am untern Rohrende bewirkt. Das Unſichere, Läſtige und wenig Genügende dieſer Bauart leuchtet ein. Vorzüglich waren die halben oder abgeleiteten Töne niemals ganz rein hervorzubringen. Quanz erfand daher, als er noch auf Reiſen und zwar zu Paris war, zuerſt die kleine dis- oder es-Klappe am Fuße, veranlaßte auch die Anfertigung des Mittelſtückes in verſchiedenen Größen, damit die Stimmung deſto beliebiger geſtellt werden konnte, und bildete endlich, um gleicher Urſache willen wie zu gleichem Zwecke, die ſo ſehr wichtige Pfropfſchraube. Durch alle dieſe Verbeſſerungen war das Inſtrument erſt fähig geworden, einer freieren Fantaſie und einem ſelbſtſtändigen Orcheſter wie Soloſpiel zu dienen, und hatte es die Grundlage gewonnen, auf welcher zu ſeiner weitern Vervollkommnung leicht voran geſchritten

werden konnte. Im Jahre 1727 erfand der geſchickte und denkende Dilettant, Bauverwalter Gerhard Hoffmann in Weimar, eine weitere Klappe, durch welche die Applicatur bedeutend erleichtert und reiner geſtimmt wurde, und die Inſtrumentenmacher folgten ſchnell nach, auch durch vorſichtigere Wahl des Holzes dem Inſtrumente eine ſolche Einrichtung zu geben, daß es zu Hervorbringung jeder Art melodiſcher Tonverbindung ſich tauglich zeigte.

Die Hoboe erhielt ihre erſte weſentliche Verbeſſerung durch Hinzufügung einer Klappe für das zweigeſtrichene c und dis. Im Jahre 1727 vermehrte der ſo eben genannte Gerhard Hoffmann dieſelbe noch durch eine gis- und b-Klappe, und kaum waren dieſe vorhanden, ſo kamen auch noch eine h- und andere Klappen hinzu, welche dem Inſtrumente eine ziemlich vollkommene Reinheit der Intonation ſeine ganze chromatiſche Leiter hindurch verliehen.

Der Fagott reichte für ſeine begleitende Orcheſtermuſik aus, und liegt die ſpecielle Geſchichte dieſes Inſtrumentes überhaupt auch noch ſehr im Dunkeln, ſo wäre ohne Zweifel doch ausfindig gemacht worden, welche Veränderung in der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts damit vorgegangen, wenn überhaupt nur ſolche zu ſeiner Förderung damit vorgenommen worden wären, was Alles aber im Entfernteſten nicht der Fall iſt.

An der Klarinette ward zu der ſchon vorhandenen h-Klappe noch eine Klappe für das zweigeſtrichene cis oder des und für das kleine es zugefügt, was ebenfalls zur Erleichterung der chromatiſchen Scala auf dieſem Inſtrumente bedeutend beitrug. Als der Erfinder dieſer Klappen wird der einſt berühmte braunſchweigiſche Inſtrumentenmacher und Mechaniker Barthold Fritz genannt, der im Jahre 1766 ſtarb.

Das Horn war ſtets in die Tonart Es geſtimmt, d. h. Es war der tiefſte Ton, den man auf demſelben hervorbringen konnte; durch ſeine allmählig häufiger werdende Verwendung bei den Kammer- und Militärmuſiken aber ward bald auch das Bedürfniß einer noch andern und wo möglich beliebig zu ändernden Stimmung fühlbar, und um ſolches zu befriedigen, erſchienen die ſogenannten Krummbögen und Setzſtücke, und zunächſt zwar in Frankreich, von wo ſie mit dem Inſtrumente ſelbſt ſich ſchnell auch nach Deutſchland verbreiteten. Die ſogenannten Inventions-Hörner kamen erſt nach der Zeit, zu Anfang der folgenden Periode auf. Auch erfand gegen Mitte des achtzehnten Jahrhunderts der Secondborniſt an der (damaligen) königl. polniſchen Capelle zu Dresden, Anton Joſ. Hampel, die Sordinen, vermittelſt welcher nun auch chromatiſche Ton-

folgen auf dem Inſtrumente hervorgebracht und der Ton überhaupt ſchnellſtens höher oder tiefer geſtimmt werden konnte.

Um auf der Trompete ein Gleiches zu erzielen, erfand der Thürmer auf der St. Peterskirche zu Hamburg, Namens Mayer*), ein eigenes Mundſtück, da die noch immer etwas bedeutende Länge des Inſtruments, deſſen Röhre damals in der Regel nur einmal gebogen und zuſammengelegt war, ein Stopfen und Dämpfen, wie beim Horn, nicht zuließ.

§. 99.

Fortſetzung.

Auf die Saiten-Inſtrumente zurückkommend, verbeſſerte der geſchickte Harfenſpieler Hochbrucker in Donauwörth ſein Inſtrument, die Harfe, auf welcher bisher wegen des ſtörenden Umdrehens der chromatiſchen Hacken nur mit vieler Mühe und Einſchränkung in verſchiedenen Tonarten geſpielt werden konnte, dadurch, daß er um 1720 die Pedalharfe erfand, bei welcher bekanntlich die nöthige chromatiſche Erhöhung oder Vertiefung der Saiten in jedem Augenblicke durch einen Fußtritt, der mittelſt eines innern Mechanismus mit jenen Hacken in Verbindung ſteht, bewirkt werden kann.

Am wenigſten wollte, und konnte auch wohl, bei der außerordentlich geſteigerten allgemeinen Liebe zu dieſem Inſtrumente und bei den ungleich höheren Anforderungen, welche die, namentlich ſeit Domenico Scarlatti's und der beiden Bach Auftreten, im ſteten Zunehmen ſich befindende Virtuoſität an daſſelbe machte, das Klavier und der alte Flügel noch befriedigen. In welcher Vollkommenheit jenes beſonders von den zahlreichen Inſtrumentenmachern Deutſchlands, wie Italiens, Englands und Frankreichs auch verfertigt wurde, immer genügte es, bei bemerktem Stand der Dinge, in ſeiner zarten Mattigkeit ſeiner Beſtimmung als Concert- und erſtes Kammer-Inſtrument eben ſo wenig, als dem Begriffe eines Repräſentanten des zudem ſchon weit zahlreicher und combinirter gewordenen Orcheſters, und welche Verſuche ein Silbermann u. A. mit Anwendung anderer Materialien oder dergl. in der Beziehung auch machten, immer erſchien zum mindeſten nicht die Maſſenhaftigkeit und beliebige Modification des Klanges, welche jetzt bereits durch die Ausbildung des Orcheſters überhaupt von jeder Inſtrumentalmuſik als nothwendig gefordert wurde. Dieſe Maſſenhaftigkeit und Freiheit in der Modification zu erlangen, kam zuerſt der Organiſt Chriſtoph

*) Starb im Jahre 1768.

Gottlieb Schröter *) in Nordhauſen (in Thüringen) auf den glücklichen Gedanken, ein Klavier-Inſtrument zu bauen, auf welchem man die Stärke und Schwäche des Tones ganz in ſeiner Gewalt haben könne. Hämmer, welche durch eine Friktion an die Saiten anſchlagen, und ein Mechanismus, der das Dämpfen oder beliebige Nachhallen letzterer möglich mache, mußte ihm am paſſendſten dazu ſcheinen. Er ließ ein doppeltes Modell nach ſeiner Idee verfertigen, und legte eines davon im Jahre 1717 dem kunſtliebenden damaligen Dresdner Hofe vor, der es ſehr billigte, doch Schröter nicht die Mittel anwies, ein ganzes Inſtrument darnach bauen zu laſſen. Deshalb theilte er ſeine Idee nun dem geſchickten und zu ſeiner Zeit weltberühmten Inſtrumentenmacher Gottfried Silbermann in Freiberg mit, der im Jahre 1726 auch mit dem erſten Inſtrumente dieſer Art zu Stande kam, welchem Schröter nunmehr den analogen Namen Forte piano beilegte. Wie höchſt zeitgemäß dieſe Erfindung ſeyn mußte und wie vollkommen auch jenes Bedürfniß und ſein nächſter Zweck dadurch befriedigt und erreicht wurde, beweiſet die Thatſache, daß ziemlich zu gleicher Zeit, nur etwas ſpäter, auch der Inſtrumentenmacher Bartolo Chriſtofali in Florenz mit einer ähnlichen Idee wie Schröter, ohne von deſſen Vorhaben ſchon in Kenntniß geſetzt ſeyn zu können, hervortrat, und wirklich im Jahre 1720 auch ein Inſtrument verfertigte, das mit dem Schröter's und Silbermann's alle weſentlichen Eigenthümlichkeiten theilte.

Den zweiten Punkt betreffend, die Klaviere und Flügel mehr dem Begriffe eines Repräſentanten des ganzen Orcheſters zu nähern, welchem wegen der Erweiterung des letztern ſie nicht mehr ſo ſehr zu entſprechen vermochten, als vielleicht vordem, verſuchte ein Engländer, Namens Pichelbeck, an dem Flügel auch Flötenregiſter (nach Art der Orgel), Pauken und Trompeten anzubringen, welche mit Hülfe eines Fußtrittes, der einen Blasbalg und Hämmerſchläge in Bewegung ſetzte, regiert wurde; indeſſen, ſo viel Aufſehen er Anfangs auch damit machte, konnte die Erfindung wegen der zu ſtarken Klangmaſſe, die dadurch bewirkt wurde und welche alle übrigen Eigenthümlichkeiten des Inſtruments, das hauptſächlich nur für das Zimmer beſtimmt war, unterdrückte, doch niemals ſich einen allgemeinern Eingang verſchaffen, und verſchwand endlich vor dem Fortepiano ganz, das alle gerechten und dem eigentlichen Zwecke des Inſtrumentes gemäßen Anforderungen zu befriedigen ſchien, auch mit ſolcher enthuſiaſtiſcher Theilnahme von dem größern muſikaliſchen Publikum

*) Derſelbe ward geboren zu Hohenſtein im Schönburgiſchen 1699, und ſtarb zu Nordhauſen 1784.

aufgenommen wurde, daß viele ältere Klaviere in Fortepianos umgewandelt werden mußten, und in ihrem erſten Zuſtande dieſelben meiſt nur noch in den Händen Unbemittelter oder ſtrenger Muſiker verblieben, welche weniger Maſſenhaftigkeit als Zartheit und Biegſamkeit des Klanges von ihrem Organe forderten.

§. 100.

Die (deutſchen) Organiſtenſchulen.

Vor Allem war dies der Fall auf Seiten der — und namentlich deutſchen Organiſten, deren Händen bis dahin das Klavierſpiel, als eine beſondere Kunſtrichtung betrachtet, vorzugsweiſe hatte überlaſſen bleiben ſollen, und wie dies Feſthalten an dem einfachen, matten Clavichorde, dieſes beharrliche Zurückweiſen alles äußerlichen, geſteigerten ſinnlichen Glanzes in ihrer Kunſt ſchon einen tiefen Blick werfen läßt auf die rein geiſtige Richtung ihres geſammten muſikaliſchen Syſtems und Schaffens, ſo werden wir — wie ich früher ſchon verheißen — noch mehr davon überzeugt, wenn wir nunmehr auch dieſem erheblichen Theile der reinen Inſtrumentalmuſik für gegenwärtige Periode noch insbeſondere unſere Aufmerkſamkeit zuwenden.

Ich muß, um ſo viel als möglich ein treues Bild von dieſer Richtung in allen ihren Urſachen und nachgehends ſo großartigen, für die Kunſt überhaupt ſo äußerſt bedeutungsvollen Wirkungen zu geben (wenigſtens in ſo weit daſſelbe meinem Auge ſich überſichtlich darſtellt), ſowohl einige Ereigniſſe einer längſt vergangenen Zeit nochmals in Erinnerung bringen, als auch die außermuſikaliſchen Verhältniſſe der beiden Länder, in welchen vor allen in gegenwärtiger Periode der Herd künſtleriſcher Beſtrebungen und Förderungen aufgeſchlagen ſeyn ſollte, wenigſtens andeutungsweiſe mit in die Betrachtung hineinziehen.

Wir wiſſen, welchen außerordentlichen Einfluß die Reformation ſeit Luther, mit ihrer Einführung des Volksgeſanges in der Kirche, woraus ſich nach dem der metriſche Choral geſtaltete, auf die Kunſt überhaupt ausübte *): es war der erſte verwundende Stoß, den die alte contrapunktiſche Künſtlichkeit in das Herz ihrer anmaßenden Alleinherrſchaft erhielt. Der Gebrauch, dieſen Choral mit der Orgel harmoniſch zu begleiten, und dazu das Streben der Organiſten nach einer möglichſt ſinnigen und mannigfaltigen Begleitung deſſelben mußte anderer Seits aber auch wieder dazu beitragen, die Harmonie und den künſtlichen Contrapunkt zum mindeſten über oder neben dem geiſtlichen Volksliede, dem Chorale,

---

*) Verglichen hier beſonders die §. 90 ff. der Vorgeſchichte.

auszubilden und in Aufnahme zu bringen. Kein Wunder daher, wenn — allgemeinhin angeſchaut — im ſiebenzehnten Jahrhunderte in dem reformirten Deutſchland die Kenntniß und die Liebe zur Harmonie, die Gelehrſamkeit in der Muſik in eben dem Maaße zunahm als in dem katholiſchen Italien, das nach der Volksthümlichkeit der proteſtantiſchen Muſik blos ſtrebte, dieſelbe von der Maſſe der Muſiker und Muſikliebhaber wenigſtens ſich zu entfernen anfing. Kam es doch auch daher, daß vor allen andern Ländern Deutſchland ſeit jener Periode und beſonders im ſiebenzehnten Jahrhunderte ſich ſtets der größten Meiſter im Orgelſpiele zu rühmen hatte, denn wie die Meiſterſchaft auf dieſem Inſtrumente ſtets den Beſitz der ganzen überlieferten Kenntniß des höhern Contrapunktes vorausſetzte, eben ſo führte das Streben nach ihr auch nothwendig wieder zu dem immer tieferen Studium des letzteren, und wie, je weiter in einem natürlichen Wettkampfe der Geiſter das Studium und die Kunſt getrieben wurde, auch die Orgeln ſelbſt eine verbeſſerte, zum Behufe der Ausweichung in jede nur denkbare Tonart dienliche (gleichſchwebende) Temperatur annehmen, ja endlich in den tauſenderlei Combinationen, welche im fugirten Satze durch das Obligo herbeigeführt werden, auch manche neue, früher noch nicht gekannte und gebrauchte, gleichwohl nothwendig auf irgend eine Regel zurückführende Harmonien zum Vorſcheine kommen mußten, ſo begreift man, daß gerade dieſe Organiſten es auch waren, welche nicht allein das Gebiet der Harmonie erweiterten und gleichſam als Geſetzgeber darin galten, ſondern durch ihre Gewandtheit in der Ausübung des Contrapunktes aus dem Stegreife auch die natürlichſte und nächſte Veranlaſſung gaben zu vielen dahinſchlagenden Compoſitionen, die von den wackerſten Meiſtern in Schrift und Druck dann verbreitet wurden.

Das die eigentliche Sachlage und die Folge jener Richtung aus dem Verhältniſſe der Dinge in der Kunſt ſelbſt; laſſen wir dazu nun auch die Verhältniſſe der Dinge im Leben noch reden.

§. 101.

Fortſetzung.

Mit dem in der Geſchichte ſo bezeichneten weſtphäliſchen Frieden 1648 waren die Kämpfe jenes ſchrecklichen Krieges, der dreißig Jahre lang ganz Europa faſt, beſonders aber deſſen Herz, Deutſchland, verheerte, ausgefochten, aber an den Folgen hatte dieſes noch lange zu dulden. Keine Wiſſenſchaft mehr athmete noch ein freudiges Leben, und wo ſich von ihr oder den Künſten noch eine Spur zeigte, war es der bloße Fußſtapfen drückender Nahrungsſorgen und des Unterhaltes. Die Muſik hatte

ein Ende mit dem Marſche und dem Schalle der Trommel und der Trompeten. Für gemüthliche Genüſſe kein Sinn. Die ganze erſte Generation, welche nach dem Kriege lebte, war roh, unwiſſend, eigennützig und herzlos. Wucher und Betrug machten das Gewerbe, Räubereien und Gewaltthätigkeiten die Beſtrebungen der Menge aus. Geld hatte der Krieg in Menge in Umlauf gebracht, aber durch die Gewohnheit an einen öfteren und ſchnellen Wechſel der Vermögensverhältniſſe auch den Hang zur Verſchwendung in nur deſto größerem Maße noch verbreitet. Die Macht und Gewalt der Fürſten kannte ſich blos wieder in dem Deſpotismus, und alle Einflüſſe dieſes auf das Volk zeigten ſich bei ſolchem Zuſtande der Dinge in doppeltem Maaße. Dann war kaum auch Ferdinand III. 1657 geſtorben, als abermals Streitigkeiten aller Art ausbrachen, deren Entſcheidung mit blutiger Tinte an der Spitze des Schwertes decretirt werden mußte, und welche auch anderer Seits wieder ſo viele Zerwürfniſſe im Großen wie im Kleinen in der äußern Welt nach ſich zogen, daß das ganze ſiebenzehnte Jahrhundert hindurch — ich möchte ſagen das Blut aller Nationen faſt floß auf deutſchem Boden. Der ſpaniſche Erbfolgekrieg unter denſelben beſonders, der noch ins achtzehnte Jahrhundert hineinreichte, ward hauptſächlich zwar auf fremdem, nicht deutſchem Boden ausgefochten, doch wanderten alle Vortheile, die ein Krieg zu bringen im Stande iſt, auch dem Auslande und nur ſeine Nachtheile vor allen Ländern Deutſchland zu, in deſſen Innern ſich nun die verderblichen Früchten auch mancher andern ſchlechten Saaten zeigten, namentlich Religionsangelegenheiten, alſo eben das betreffend, was unſer Herz, unſer Gemüth, dieſe einzige und reinſte Wohnſtätte muſikaliſcher Kunſt, am tiefſten verwunden und gefangen nehmen kann. Die Jeſuiten trugen nicht wenig dazu bei, und wenn zu Allem, ſo war eine geraume Zeit ins achtzehnte Jahrhundert hinein das deutſche Herz doch zu nichts weniger wohl geſtimmt als zu einem andern Genuſſe in der Kunſt, denn die Erbauung und fromme Stärkung vielleicht forderte. Seit der Beendigung des ſpaniſchen Erbfolgekrieges und als überhaupt es wieder Friede und Ruhe in der äußern Welt wurde, zeigte ſich zwar auch in den Künſten und Wiſſenſchaften bald wieder ein regeres Leben; allein was die erſteren betrifft, waren die Gemüther ſich zu ſehr entfremdet oder doch zu wenig noch geſtimmt, als daß ihr Betrieb nicht mehr in den Kreis wiſſenſchaftlicher, geiſtiger Speculation ſich hätte begeben ſollen, denn dem Herzen, der Seele vorzugsweiſe bildende, verklärende Nahrung geben. Alles was geſchah damals, — es trug eine wiſſenſchaftliche Farbe, gleichſam als wollte der deutſche Geiſt ſich bekunden in ſeiner unerſchütterlichen Stärke; von Schöpfungen, an denen eine erſtarktere und gemein-

ſamere deutſche Gemüthlichkeit auch hätte Theil nehmen müſſen, kaum eine Spur. So und wie überall, in allen Künſten und Wiſſenſchaften, denn auch in der Muſik. Ich will nicht ſagen, daß die deutſchen Meiſter jener Periode unſere Kunſt ihrem eigentlichſten Ziele und Weſen durch eine rein wiſſenſchaftliche oder überhaupt geiſtige Richtung ganz und gar entfremdet hätten, allein wollen wir von einer deutſchen Inſtrumental-muſik aus der erſten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts reden, ſo finden wir in beſſerem Sinne des Worts dieſelbe zum größten Theile doch nur bei den Organiſten, welche zugleich die Componiſten für Kammer und Haus waren, und bei dieſen hatten die innern wie äußern Umſtände gleichwohl mit nur zu merklicher Prävalenz eine ſolche Richtung hervorgerufen, die in den contrapunktiſch kunſtreichſten Quartetten, Trio's, Concerten, Sonaten, Fugen und Präludien ꝛc. gewiſſermaßen mit der Wiederholung einer früheren Kunſttendenz (nur in ernſterer und durch-ſtudirterer Weiſe) drohte, welche eine eben vergangene Zeit als völlig unzuläſſig in ſich abgebrochen hatte, und welche ſicher auch wieder ins Leben getreten wäre, wenn nicht anderer Seits ein eben ſo mächtiger Gegenſatz ſie in ihrem Fluge wieder aufgehalten und ſie ſelbſt nicht auch durch die außerordentliche Kraft der Genie's, durch welche vor der Hand allein oder vorzugsweiſe doch ſie gepflegt wurde, eher den Keim einer gei-ſtigen Univerſalität, einer Verſchmelzung des rein Geiſtigen mit dem Gemüthlichen, denn der bloßen Befriedigung des erſtern in ſich getragen hätte.

§. 102.

Fortſetzung.

Ich will die Männer nennen, welche damals an der Spitze dieſer ſogenannten deutſchen Organiſtenſchulen ſtanden; es waren die größten Meiſter, welche nicht Deutſchland blos, ſondern die ganze muſikaliſche Welt wohl in jener Periode aufzuweiſen hatte, und dies in Erwägung gezogen, läßt ſich auch von dieſer Seite her leicht begreifen, wie jene Schulen auf den geſammten Muſikzuſtand einen ſolchen Einfluß aus-zuüben vermochten, daß ſie nicht allein für ſich eine eigene Norm und Tendenz in der Auffaſſung und Behandlung der allgemeinen Kunſtelemente beſtimmten, ſondern damit endlich ſogar, wie wir ſpäterhin und vorzüg-lich im vierten und letzten Kapitel dieſer Periode genauer noch erfahren werden, den erſten Anſtoß zur Trennung verſchiedener Nationalſtyle zu-gleich gaben, indem jener Einfluß nämlich in den deutſchen Kunſtgemüthern zu einem Grundtypus ſich nach und nach umgeſtaltete, den auch die energiſcheſte Macht des auswärtigen Verkehrs niemals ſo ganz und gar zu verwiſchen vermochte, daß nicht wenigſtens einige ſehr deutliche Spuren

noch als Grundzüge deutſchen Nationalmuſik-Charakters davon übrig geblieben wären. Es waren ein Georg Friedrich Händel und Joh. Sebaſtian Bach, und letzterer eigentlich noch mehr als jener. Natürlich rede ich hier von den beiden Heroen nur in ihrer Wirkſamkeit als Inſtrumental-Componiſten, in ihrer Eigenſchaft als Anführer einer gewiſſen Claſſe von Tonſetzern, welche ziemlich die geſammte inſtrumentale Kammermuſik Deutſchlands in gegenwärtiger Periode für ſich in Anſpruch genommen hatte und beherrſchte, und fällt das einflußreiche weitere Schaffen ihres außerordentlichen Künſtlergeiſtes, z. B. die Betrachtung Händel's als Oratorien- und Opern-Componiſt, Bach's als Kirchen-Componiſt ꝛc., den Darſtellungen folgender Capitel anheim.

Händel — ſage ich — erſcheint hier faſt noch weniger bedeutungsvoll denn Bach; ich brauche ſeine Lebensgeſchichte nicht noch einmal zu erzählen *); dazu iſt hier nicht der Ort, und wenn auch, ſo iſt ſicher dieſelbe jedem guten, d. h. für ſeine Kunſt warm intereſſirten Muſiker ſchon hinlänglich bekannt. Aber mit beſonderem Nachdrucke muß ich hervorheben, daß ſeine ganze Lebens- und Sinnesweiſe mit unverkennbarer Treue ſich auch in ſeinen Werken abgedruckt hat. Demnach war es ihm äußerlich und innerlich unmöglich, mit einer Pietät und Hingebung bei jedem ſeiner Werke, dem kleinſten wie dem größten, und bei jedem Theile deſſelben zu verweilen, wie dies bei Bach gleichſam zum Bedürfniß, zur Nothwendigkeit geworden zu ſeyn ſcheint, und es enthalten daher ſeine Kammermuſiken (und damit ſind ziemlich alle ſeine Inſtrumentalſätze bezeichnet), ſeine Quartette, Concerte ꝛc. für Clavier, Violine und andere Inſtrumente, neben vielem Tüchtigen und Großartigen auch manches Unbeſtimmte, ja Leere ſogar. Indeſſen ſo gewiß es iſt, daß, um Händel zu begreifen, alle ſeine dieſerartigen Werke nur als beiläufige Arbeiten betrachtet werden müſſen, waren ſie im Durchſchnitte doch nicht allein groß und in ihrer Weiſe gediegen genug, um für ſich ſchon den Namen ihres Schöpfers auf die Nachwelt zu bringen, ſondern hatte dieſer in anderer Richtung auch einen Ruhm und ein Anſehen ſich erworben, in deſſen blendendem Scheine denn auch dieſe „Nebenwerke" ſich abſpiegelten mit einer Bedeutung, welche in unausbleiblicher Folge ſie zu den Zeichen ehrenhafteſter Nachahmung erheben mußte. Mit welchem Rechte auch eine ſpätere Zeit manchen Händel'ſchen Inſtrumentalſatz bei Seite legte, ſo lange der Meiſter lebte, in unſerer gegenwärtigen Periode, legte auch alles dahinzielende künſtleriſche Beſtreben ein heiliges Gelübde auf ſeinen Namen ab,

*) Händel ward am 24. Februar 1684 zu Halle an der Saale geboren, und ſtarb zu London am 14. April 1759.

und ſo blieb ſein Einfluß, wenn auch weniger durchgreifend und dauernd vielleicht als der Bach's, doch auch hier geſichert, und um ſo mehr, als ſein praktiſches Orgel- und Clavierſpiel, wovon er überall öffentliche Proben ablegte, nothwendig als meiſterlich, als für jene Tage und ſeine Kunſtrichtung in ſich vollendet anerkannt und genannt werden mußte. Wie dieſes Orgel- und Clavierſpiel aber, geiſtig ſtark und erhaben, im Contrapunkte — wenn ſonſt überall auch — doch hier unantaſtbar und durch die Wiſſenſchaft vollendet, waren auch ſeine dahingehörende, waren alle ſeine der Kammer und dem Concert beſtimmten Inſtrumental-Werke. Es iſt wahr, daß bei Händel die Erfindung der Melodie und Motive immer auf einem geraden, durchaus volksmäßigen Sinne beruht; ja es iſt ſelbſt wahr, daß in ſeinen Vocal-Compoſitionen, beſonders in ſeinen Oratorien eben dieſer Sinn ihm die verſchiedenen Stimmen noch formte zu feſten, in Mäßigkeit ſtarken Perſönlichkeiten, und kein Componiſt ſo ſehr, wie er, je vermocht hat, eine jede der vier Singſtimmen zuſammen zu faſſen und im Umkreiſe ihrer wahren, natürlichen Kraft zu erhalten; allein eben ſo wahr iſt auch, daß in ſeinen Inſtrumentalſachen, ſo bald er die Weiſe und das Motiv gefunden, er daſſelbe treu und einfach feſthält, und unter den verſchiedenen Stimmen dergeſtalt herumgiebt und von ſolchen verarbeiten läßt, daß zuletzt für die Kunſt ſelbſt als ſolche kaum doch noch etwas mehr übrig bleibt, als die gewaltige Herrſchaft contrapunktiſcher Weisheit und Gelehrſamkeit, und mehr zwar noch, denn etwa bei Bach, weil ihm, Händel, der wunderbare Aufbau dieſer Polyphonie, wo jeder contrapunktiſch tiefe Sinn in der Regel noch einen tieferen, jede wunderbar geformte rhetoriſche Sentenz, jeder Gedanke in ſeiner Form meiſt doch auch noch einen ſeelenvollen Sinn in ſich birgt, der ſich dem Wiſſenden und Verſtändigen, wenn auch nur in dunkler Ahnung noch begeiſternd enthüllt, — weil Händel dieſe Art der Polyphonie, der Geradheit ſeines Charakters zuwider, ſtets entfernt bleiben ſollte, und er, wo er ſich den Inſtrumenten ganz hingiebt, die Stimmen derſelben meiſt nur benützen zu müſſen glaubt zur Hervorbringung ernſter und durchſtudirter Formen. Wo wir Händel in der reinen Inſtrumentalmuſik begegnen, vor der Orgel, dem Clavier, im Quartette, in Concerten oder wo ſonſt, er erſcheint uns als ein ſtrenger Denker, als ein gewaltiger Herr und großer Geiſt in der Architektur der Glieder und Formen, aber auch als ein kalter Klügler, der nicht gewillet iſt, den Inſtrumenten eine Leidenſchaft, eine Regung zuzutrauen, welche ihm andern Orts die Poeſie erſt einhaucht, und wo er die Inſtrumentalbegleitung dann meiſt auch nur als Nebenſache betrachtet. Wehet uns hier und da ein lebenvollerer, ein tiefer als bis zu den klaren Schlüſſen des Verſtandes dringender Hauch entgegen, ſo iſt

es nur die Stimme des Volkes, die in den Motiven hie und da uns anſpricht. Händel behandelt — wie ſeine Singſtimmen ſtets mit einer wohlthuenden, ergreifenden Volksmuthigkeit — ſo ſein Inſtrument ſtets mit Wahrheit, aber auch blos einer vernünftigen Wahrheit, nicht mit warmer Hingebung, mit Enthuſiasmus; er behandelt es mit Macht, mit einer rieſigen Gewalt, aber auch nur der Gewalt eines heroiſchen, kühn denkenden Geiſtes, nicht der Gewalt einer am Seelenfeuer erwärmten Fantaſie.

§. 103.

Fortſetzung.

Iſt es, das mehr oder wenigere Hinzuthun von der einen oder andern Seite abgerechnet, anders mit Bach*)? — Das Wort auch für alle ſeine Werke, und die inſtrumentalen mehr noch denn die vocalen, iſt das Wort Macht, aber nicht etwa jene Macht, welche da nimmt für das und ein Gleiches, was ſie giebt, ſondern die blos giebt. Sebaſtian Bach's ganzer künſtleriſcher Geiſt — wie er erwachte zuerſt unter dem reichen Tongewebe contrapunktiſch künſtlich vereinigter Stimmen, ſo hat er in ſolchem allein auch nur wieder ſich heimgetragen zu dem früher geſchauten Eden. Ich läugne nicht, es bemächtigt ein heiliges, ehrfurchtsvolles Gefühl ſich meiner, wenn ich mich dem Genuſſe, der Beſchauung der Werke dieſes Meiſters ſo ganz hingebe, aber ich verwechsle auch gewiß nichts Aeußerliches mit dem Innerlichen, vergeſſe über die Außerordentlichkeit Jenes gewiß nicht den wunderbaren Inhalt Dieſes, wenn es hauptſächlich doch nur das reiche, überreiche Rüſtzeug iſt, was mein Auge feſſelt, und die Leichtigkeit, Sicherheit, Würde und plaſtiſche Größe, womit der Held gleichwohl noch darin einherſchreitet, was mich zum Staunen und zur Bewunderung hinreißt, wenn ich weniger an den Gebilden eines licht-ſchauenden Genius als eines allmächtigen, in der Combination zu einer wunderbaren Kraft erſtarkten Verſtandes mit unbeſchreiblicher Hinneigung zu haften meine. Und dieſer Charakter Bach'ſcher Kunſt offenbart ſich nicht etwa blos in und an den groſsartigen, gewaltigen Aufgaben, ſondern auch in dem kleinſten Kreiſe, in dem wir ihr zu begegnen vermögen, in den an Gliedern zarteſten und zierlichſten Gebilden. Auch in dieſen, bis zur neckiſchen Sarabande und ſcherzenden Gigue hin, fühlt man — die Macht des Geiſtes, welche dahinter ſteht, nämlich die Macht der geiſtigen Speculation. Mag Bach in ſeinen zweiſtimmigen Inventionen

*) Geboren ward J. S. Bach zu Eiſenach am 21. März 1685, und geſtorben iſt er zu Leipzig am 28. Juli 1750.

für das Clavier oder in ſeinen kleinen Orgelpräludien ein unbedeutendes Motiv noch ſo ſpielend aus einer Lage, aus einer Stimme in die andere werfen, immer iſt das Tonſtück, das er auf ſolche Weiſe gewiſſermaßen zuſammenſcherzt, eben ſo kunſtfertig, kunſtreich in der Form, als wenn er alle Geſtalten der Fuge zum kunſtkühnſten, gewaltigſten Baue aufbietet. Ja es ſcheint faſt, als habe der Mann gar kein Thema anrühren können, ohne es nicht zugleich auch in allen möglichen Umſtellungen und Umkehrungen, mit allen harmoniſchen und contrapunktiſchen Beziehungen und allen Combinationen der Verkehrung, Vergrößerung, Zergliederung, rhythmiſcher und melodiſcher Erweiterung ꝛc. zu erblicken; und konnte es eben darin auch nie ihm an Etwas fehlen, ſo ſcheint es doch, als wollte es eben deshalb auch nie ihm ſonderlich daran liegen, etwas Weiteres und Beſonderes noch zu ſuchen und zu finden. In der Gewohnheit dieſes Beſitzes, ward deſſen Genuß ihm auch Gewohnheit und Aufgabe. Ohne Lücke, ohne Sprung, ſtets fortſchreitend, mannigfaltig, neu und leicht zugleich, kräftigend und hebend ſich ſtets, ein ſchöner Reigen der Stimmen, bewegt im beſten Wohlverhältniß, gehen Bach's Tonwerke fort vom Anfange bis zum Ziele, aber es iſt auch die Sicherheit und Stetigkeit einer — ich möchte ſagen — mathematiſchen Schlußkette. Bis an die äußerſte Gränze ohne Gewaltſamkeit führt er ſeine Harmonien und entfaltet ſeine Modulation bis zu den entfernteſten Punkten im vollquellendſten Reichthume ohne Uebertreibung, ohne Uebereilung gleich einer organiſchen Naturentwickelung; aber es iſt doch auch nur das polyphone Gewebe, das ſich in dieſen ſtets tiefer und weiter ſich dehnenden Tonräumen bewegt, und wenn alle Macht demſelben verliehen ſeyn ſoll, ſo fehlt ihm im Durchſchnitte doch eine, — die Kraft der Melodie, dieſe eigentlichſte Seele der Muſik, über welche kein Geiſt gebieten, die keine Speculation des Verſtandes, würde ſie an der Hand einer urkräftigen Weisheit ſelbſt auch geführt, ergründen kann, ſondern die unſterblich in ſich und in ungetrübter Weſenheit nur frei entquillen will einem aller Speculation entrückten Genius. Ich weiß wohl, ich bin nicht der erſte, der Dieſes und Solches über den unſterblichen Meiſter ausſpricht, und weiß auch, was die Gegner, die auch dieſe Kraft ihm nicht gerne entreißen laſſen möchten, in der Regel darauf erwiedern. „Freilich — ſagen ſie mit einem unverborgenen Stolze — ſtellt man die Schönheit und Kraft der Melodie bei Bach bisweilen in Frage, und die es thun, — man kann es ihnen kaum verargen, denn Bach's Melodien gehen ſo weit über den engen Spielraum und Gewohnheitskreis deſſen hinaus, was man gemeinhin unter Melodie ſich vorſtellt, daß nur ein unentnervter und unerſchlaffter Geiſt ihnen in ihre Tiefen nachzufolgen vermag, und

Manchem mag allerdings entgehen, daß Bach ſtatt einer gerne vier und mehr gleichzeitige Melodien mit einander fortführt.“ Indeſſen will ich in Beantwortung des letztern Satzes auch gar nicht in Erinnerung bringen, daß dieſes, genau genommen, bei jeder gut durchgeführten Harmonie der Fall iſt, mag ſie von Bach oder ſonſt welchem Tonſetzer herrühren, will ich in Wahrheit auch bei dem engern Sinne des Wortes Melodie ſtehen bleiben, ſo glaube ich, liegt ja eben darin gerade der allerſicherſte Beweis für die rein geiſtige (welches Wort ich hier durchgehends in ſeiner ſpeciellſten Bedeutung als Gegenſatz von pſychiſch gebrauche) Richtung der Bach'ſchen Wirkſamkeit, indem er ſich von der rationellen Speculation ſelbſt ſo weit gefangen halten laſſen konnte, daß er derſelben ſogar ein Eindringen in das, wo alle Speculation aufhören muß, ſo bald er es nur gefunden hatte, in die Melodie, geſtatten mochte. Gern gebe ich zu, daß Bach ſelbſt weit entfernt war, in dieſer ihm gewöhnlichen Künſtlichkeit der Form aus Grundſatz auch den letzten Endzweck ſeiner Kunſt abzuſehen, denn ſonſt würde er in der großen Anzahl ſeiner Fugen und andern Inſtrumentalſachen wohl jene kunſtreichen Formen der Vergrößerung, Verkehrung ꝛc. noch mehr angewandt, würde ſie im eigentlichen Sinne des Wortes geſucht haben, was niemals ihm nachgeſagt werden darf; allein zugegeben ſogar, daß er ſich niemals derſelben bediente, außer wo es um eines höheren Zweckes willen geſchehen mußte, wo ſie die einzigen Mittel waren, dieſen Zweck zu erreichen, ſo liegt doch darin eben auch, daß er ſich dieſes Mittels, das lediglich nur durch eine geiſtige Speculation geſchaffen und benützt werden kann, bedienen mußte, der Beweis für einen gleichen Inhalt und Charakter des damit zu erreichenden Zieles. Wir wollen uns, im Bewußtſeyn ſeiner unumſchränkt bildenden und doch niemals eitlen Künſtlichkeit, vielmehr ſtets nur einem höheren Zwecke aller Kunſt dienenden Macht, — ich ſage: wir wollen mit ſolcher wahrlich auf's vortheilhafteſte vorgefaßten Geſinnung uns einmal allen ſeinen Werken zuwenden, und wollen, wie Er im Schaffen, ſo jetzt einmal im Auffaſſen mit den Schwierigkeiten ihrer Erlernung auch die ganze Form als ſolche vergeſſen, — was ſpricht aus Allem? — allerdings ein hoher, edler, freier, kühner, großer, ernſter Geiſt, der im ungebundenen Flatterzuge der Tonreihen ſeine Gedanken, aber auch nur ſeine Gedanken frei umherſpielen läßt, durchaus ſinnvoll, doch auch nur hie und da, und auch dann blos ein ganz allgemeines, niemals ein beſtimmtes Gefühl ſchärfer anſchlagend und rührend, und darauf augenblicklich wieder über alles erregtere und tiefer dringende Affektleben hinwegſchwebend in das freiere, materiellere Reich der von dem

verſtändigen Willen beharrlich und kühn regierten Tonmaſſen. Der tiefe Jakob Böhm — möchte er ſich nur etwas deutlicher und beſtimmter ausgedrückt haben, er hätte nicht Unrecht gehabt, wenn er ein heiliges Spiel Gottes, ein ſpielſeliges Leben dieſe Kunſt nennt, worin die reine, volle, reiche Freude nicht aus einer beſtimmten Anſchauung entſprungen, nicht an einem Schaubilde haftend, ſondern als erhöhtes geiſtiges Leben, als aufflammender Lebensfunke erſcheint, — ein himmliſches Freudenreich; und es ſoll vor S. Bach noch keinem Tonkünſtler gelungen ſeyn, in Tönen zu einander zu weben, was hier der Myſtiker zu ahnen und an den höchſten Gedanken, an die Gottheit, zu knüpfen wagt, ſo war, was er damit erreicht, doch auch nichts mehr, als eine gewiſſermaßen verklärte, als eine geiſtig höher belebte, eine formell reicher begabte Wiederholung einer Zeit, welche unſere Philoſophie ſtets als die eigentlich claſſiſche bezeichnet, und die vollkommen durchlebt ſeyn mußte, ſollte endlich einmal in der ganzen Pracht heller Morgenröthe der Tag wahrhaft ſchöner Kunſt hervorbrechen über unſere ſo lang in ſich ſelbſt verborgene Muſik, doch in der Ewigkeit ihres Princips auch nicht anders als durch die Nacht der Vergeſſenheit herüberragen konnte in und durch dieſen Tag, um ſein Licht uns auch zu führen zu klarem Bewußtſeyn. Das der Grundinhalt und Grundzug — wie ziemlich aller, ſo beſonders der inſtrumentalen Werke Seb. Bach's, ſeiner leichter geführten, zarter gebildeten, bald innigeren, bald in leichtem und doch ſtets würdigem Scherze dahin ſpielenden Clavierſtücke, wie ſeiner glanzvollen, oft fürſtlich prunkenden Orcheſterſätze und ſeiner jetzt ſtillfrommen, jetzt majeſtätiſch erbrauſenden Orgelcompoſitionen, wobei ſeine ſtets klug berechnende und berechnete Tonmacht auch jedes Material, jedes Organ, das ſie wählt, vollkommen beherrſcht und ſich unterwürfig macht. Bach hielt, wie viele ſeiner Collegen, auch nach Erfindung des Fortepiano noch feſt an dem Clavier, aber dies zartbebende Saitenſpiel entſprach für ſich allein auch ſo ganz den ſinnig zarten Sarabanden, den netten Tanzſtückchen, Inventionen, Variationen, den geiſtvollen Fugen und Fantaſien, wie die Violine allein den für ſie geſchriebenen ſechs Solo's, und beide vereinigen ſich in den Sonaten eben ſo eindringend als wundertief. Wahrhafte Concerte, Wettſtreite, ſtimmte Bach an mit zwei bis zu vier Flügeln, mit acht und mehr Inſtrumenten, bis hinauf zu den Ouverturen für das ganze Orcheſter, in welchem er außer den Saiten-Inſtrumenten ſchon drei Oboen und mehrere Trompeten benützte. Am vollkommenſten, weil ſeiner Richtung am meiſten zuſagend, erſcheint er ſtets aber auch in dieſer Beziehung in dem Satze für die Orgel. Die Orcheſter-Compoſition hat neue Bahnen gefunden und ſich in pſychiſcher wie phyſiſcher Hinſicht auf eine Höhe hinauf-

geſchwungen, von welcher Bach ſelbſt noch gar keine Ahnung haben konnte; das Clavier hat ſich verwandelt, und neueren Meiſtern ganz neue Flüge, bis dahin nie gekannte Glanzgebiete und Weiſen erſchloſſen; doch die Orgel — in und auf ihr iſt noch Nichts vollendet worden, das nicht Bach uns ſchon zum mindeſten eben ſo vollendet, wenn nicht ungleich größer, reicher, vollkommener hinterlaſſen hätte; und warum? — weil die Orgel eben das unveränderliche Organ jener rein geiſtigen Richtung auch iſt, das Inſtrument der Kirche und der Harmonie, ohne Erſchöpfung melodiſcher Schönheit, und ſomit dem Contrapunkte und ſeiner Macht eben ſowohl vorzugsweiſe, d. h. vor jedem andern Inſtrumente dient, als deſſen Ausbildung nur aus dem ernſten Studium der Harmonie hervorgehen konnte. Hier war es, wo jene geiſtige Macht über alle Geſtalten des Tonreiches zu ihrem vollſten Segen zu gedeihen vermochte, und hier iſt es, wo eben jene und ſolche Macht beſonders heilbringende Früchte zu erzielen vermag: Bach mußte Meiſter bleiben im Fache der Orgel, denn er hatte zuerſt ja den Weg wieder geöffnet und gebahnt, welcher in rein muſikaliſcher Beziehung der Weg dieſer iſt.

§. 104.

Kampf des geiſtigen und phyſiſchen Elements in der Inſtrumental- und Kammermuſik.

Halten wir gegen alles dieſes, gegen alle dieſe — ich möchte ſagen — unbeſtreitbaren Thatſachen und Verhältniſſe nun die Lage und das Streben jenes zweiten, damals in muſikaliſchen Dingen thätigſten und einflußreichſten Landes, nämlich Italiens; bedenken wir, wie es in ſeiner politiſchen Unabhängigkeit und Unſelbſtſtändigkeit, erfüllt aber mit unerſchöpflichen Reichthümern, lebensluſtig und lebensfroh, lediglich in der Kunſt nur Erholung und ſinnlichen Genuß, Erheiterung des Gemüths und frohe Stimmung ſuchen konnte, durfte, und in Folge ſeines leidenſchaftlich erregteren, feurigeren Charakters auch ſuchen mußte; wie ſein Boden wohl die ganze Periode hindurch zum Kampfplatze fremder Völker dienen konnte, aber um der fremden Intereſſen willen, die darauf erbeutet werden ſollten, niemals doch ſein eigener innerer und äußerer Frieden dadurch geſtört, vielmehr pecuniäre und andere Mittel im Ueberfluſſe dadurch in ſeine Städte, Palläſte, Häuſer und Hütten gebracht werden konnten; erwägen wir, wie die ganz andere, ſinnlicher, reiz- und ſeelenvoller geſtaltete Richtung, welche der unabweisbare Einfluß dieſer ungleich gemüthlicheren, inneren und äußeren Lebensverfaſſung auf unſere Kunſt in dieſer ſelbſt hervorrufen mußte, und das Gepräge, welches derſelben dadurch nach Außen wie nach Innen hin nothwendig aufgedrückt wurde,

und das durch die Bemühungen der dazu berufenſten Männer und Künſtler auch ſeine eben ſo ſchnelle als glänzendſte Ausbildung erhielt, — wie dieſe Richtung und dieſes Gepräge durch die Auswanderung ſo unendlich vieler italieniſcher Künſtler nach Deutſchland, Frankreich und andern Ländern, nicht minder durch die ſtets hervorragende Liebe der allein noch öffentlichen Concert-Anſtalten u. dergl. Inſtitute unterhaltenden deutſchen und andern europäiſchen Höfe zu dem Italismus in der Muſik, im Gegenſatze zu der herrſchenden Nationalſtimmung, nicht anders als auch im Auslande Aufnahme, Förderer, Begünſtiger, Hebel und Theilnahme aller Art finden konnte; überzeugen anderer Seits uns aber auch, wie durch die unendlich vielen Schüler, welche ein Bach mit ſeinen Gleichgeſinnten erzog, und die Thatſache, daß außerhalb der Höfe die Concert- und Kammermuſik, überhaupt alle eigentliche Tonkunſt in Deutſchland immer noch hauptſächlich nur in den Händen der Organiſten und Cantoren ſich befand, auch nicht minder dieſer Seits für Verbreitung ihrer Art der Kunſtauffaſſung das Möglichſte geſchah; und ziehen endlich die unläugbare Wahrheit in Betracht, daß auch Deutſchland jetzt ſchon anfing, ſeine Meiſter auszuſchicken nach fernen Landen, um für Erweckung wie Hebung der Kunſtintereſſen nach Kräften mitzuwirken, und ſelbſt ein Händel z. B. mit ſeiner hinreißenden Clavier- und Orgelvirtuoſität Reiſen machte durch Italien, Frankreich und England *), auf denen öffentlich er ſich hören ließ, und auf denen viele verwandte oder gleichgeſtimmte junge Kunſttalente ihm nachahmend und ehrfurchtsvoll nachſtrömten; — werfen alles Dieſes wir, alle dieſe Umſtände, Ereigniſſe, Vorgänge und Schickſale mit ihren Urſachen, Folgen und Wechſelwirkungen in gleicher Wür[de] auf die Endſcheibe unſerer hiſtoriſchen Perſpektive, ſo läßt ſich begreifen, wie dadurch jetzt, ähnlich dem Kampfe der Italiener mit den Niederländern einſt im ſechszehnten Jahrhunderte **), auch unter den Deutſchen und Italienern, oder vielmehr zwiſchen den rein geiſtigen und ſinnlich gemüthlichen Elementen ein Kampf entſtand, der zunächſt zwar ſeinen Gegenſatz aufſchlug in dem Bereiche der Inſtrumental- oder überhaupt Kammermuſik, doch von da aus endlich auch im unwiederbringlichen Einfluſſe ſich äußerte in allen übrigen muſikaliſchen Geſtaltungen und — wie uns die Betrachtungen der folgenden Capiteln lehren werden — in der Muſik überhaupt.

Am bemerkbarſten und heftigſten trat natürlich dieſer Kampf hervor in Deutſchland, weil die Repräſentationen der Gegenſätze hier

*) Ehe er ganz ſich daſelbſt niederließ.

**) Vergl. das fünfte Capitel der Vorgeſchichte §. 97. ff.

unmittelbar und näher einander ſich gegenüber ſtanden. Die ſogenannten bevorzugten Stände blieben in althergebrachter Weiſe immer der italieniſchen Muſik noch zugethan; ſie hatten die Muſik, und namentlich was jetzt in derſelben beſonders geſchätzt ward, die Oper, von Italien her überkommen, und ſo glaubten ſie denn auch, von daher fortan noch das eigentliche Heil erwarten zu müſſen; zeigte ſich hier und da ein anſprechenderes Talent, ſo ward es nach Italien geſchickt, oder mußte es, wenn es je Hoffnung auf ergiebigere Früchte, auf vortheilhaftere Anſtellung u. dergl. hegen wollte, auf eigene Koſten dahin reiſen, um ſich weiter auszubilden. Die Kapellen- und Opern-Inſtitute waren meiſt nur mit italieniſchen Inſtrumentaliſten, ſo mit italieniſchen Geſangskünſtlern beſetzt, wenigſtens für die Hauptſtimmen; die Paar deutſchen Opern, welche in Hamburg, Leipzig u. a. O. vielleicht exiſtirten, konnten keine Regel in ihrer Ausnahme abgeben; von dieſen Opern, Hofmuſiken ꝛc. ging unverhinderlich Vieles dann auch in den Concertſaal und die Hausmuſik über; die überall gegenwärtigen italieniſchen Capellmeiſter und Componiſten oder die in Italien doch gebildeten deutſchen Muſiker ſchrieben wie für die Oper und ihre Capellen auch für das Haus und das Concert, und die Etiquette hieß ſchön finden und Wohlgefallen äußern an Tonwerken, deren Schöpfung ſchon den Kaſſen nicht ſelten außerordentliche Summen koſtete. Darf man ſich doch auch nicht ſo ſehr darüber wundern. Wollte Deutſchland in bezeichnetem Kreiſe, was die Oper ꝛc. anbelangt, je einmal zu einer Selbſtſtändigkeit gelangen, ſo hatte es darin, in Ermangelung eigener genügender Kräfte, immer noch von Italien zu borgen und zu lernen, und war dies eben auch der Punkt, worin es von dieſem Lande allein noch lernen konnte und mußte; zudem war die mehr ſinnliche Richtung, welche mit der Oper die italieniſche Muſik überhaupt genommen, auch ganz geeignet, jenen Ständen diejenige Erholung und denjenigen erheiternden Genuß zu verſchaffen, wornach dieſelben, nach ſo vielen politiſchen Anſtrengungen und Leiden, lechzten — möchte ich ſagen — wie nach einem nothwendigen Lebensbedürfniſſe. Anderer Seits indeſſen lag die deutſche Muſik jener Zeit in ihrem Geſammt-Umfange und was ſie allenfalls ſo im ſtrengen Sinne des Wortes bezeichnen läßt, lediglich in Händen der Organiſten und deren Schüler; dieſe aber waren in Mitten deutſchen Volkes und deutſcher Geſinnung groß und ſtark geworden, hatten nicht an fremdem Feuer ſich erwärmt, ſondern mit der Milch ihrer Kunſt auch deutſche Gemüthsſtimmung, das ganze innere und äußere Leben deutſcher Kraft in ſich eingeſogen; ſolche Stimmung und ſolche Kraft dann war in Folge vieljähriger Heimſuchung von Leiden und Anſtrengung weniger dem Spielenden als

dem Ernſten, weniger einer herzlichen Annäherung als geiſtigen Speculation zugewandt, und wie nun dahin auch ihre Leiſtungen vorzüglich ſich zu richten ſtrebten, wie in ſolchem Charakter vorzugsweiſe dieſelben ſich offenbarten, mußten nothwendig ſie von dem Volke auch mit ungleich mehr Enthuſiasmus entgegen genommen werden als jenes wälſche ſinnliche Spiel, das zudem nicht ſelten nur zu lebendig die Erinnerung an ehedem von dort, dem Auslande, her erlittene Bedrückungen und Kränkungen hervorrief. Das Volk fand ſich wieder in dieſem denkenden Ernſte und dieſer gewaltigen Kraft der Harmonie; doch wem die Mittel geblieben waren, neben dieſem Ernſte auch die Annehmlichkeit des Lebens noch zu fordern von ſeinen Genüſſen und Beſtrebungen, neigte williger ſich hin dem leichten Spiele italieniſcher Einfachheit und dem Glanze ihrer Melodien, und wie dieſe Mittel eben diejenigen waren, durch welche allein im äußern Leben unſere Kunſt gefördert werden mag, ſo kann man ſich denken, welcher beträchtliche Einfluß von dieſer Seite auch geübt ward auf die künſtleriſche Geſinnung der Maſſe, wie anderer Seits von dieſer, um ihr eigenes Ich gleichſam zu bewahren, aber auch Alles wieder geſchah, durch möglichſte Steigerung jener geiſtigen Gewalt die ſinnliche Vermittelung im Gegenſatze zu überwältigen: eine Steigerung, die, auf beiden Seiten mit gleicher Anſtrengung getrieben, dann kaum noch anders konnte, als hier und da zu Extremen führen, von denen die Rückkehr für den Augenblick um ſo unmöglicher erſcheinen mußte, als mit derſelben auch die unausbleibliche Niederlage bedingt geweſen wäre.

§. 105.

Fortſetzung.

Man kann ſich einen Begriff machen von der Heftigkeit des Kampfes, wenn man in Anſchauung der bezüglichen Werke und Verhältniſſe jener Zeit die Forderungen erwägt, welche auf beiden Seiten an den Künſtler gemacht wurden. Ein ſchlechter Organiſt, Cantor, überhaupt Muſiker war es hier, der nicht ſeinen Contrapunkt in allen Formen und Geſtalten kannte und mit einer von Haus aus ſeltenen, tief wiſſenſchaftlichen Bildung auch die Idee der Speculation und Intelligenz als die höchſte Aufgabe der Kunſt verband, während dort Gewandtheit und techniſche Fertigkeit bis zu Tartini'ſchen und Farinelli'ſchen Figuren aller Art hinauf zu gleichem Ruhme genügt. Indeß lag doch auch eine gewiſſe Nothwendigkeit in dieſem Kampfe, wenn anders einmal ein wirklich geiſtig ſchönes, ein philoſophiſch äſthetiſches, kurz ein Princip ſich unſerer Kunſt als erſte Grundlage unterziehen ſollte,

das derſelben nicht mehr die Richtung zu blos einem, ſondern gleichzeitig zu allen Vermögen der geſammten menſchlichen Geiſtigkeit geſtattet. Ein durch äußere Verhältniſſe der Völker und Geſchlechter hervorgerufenes und von Generation auf Generation in natürlicher Steigerung fortgeerbtes Mißverſtändniß früherer Reformen hatte zur Abgeſchiedenheit zweier, unſerer Kunſt möglichen, weil in derſelben vereinten Tendenzen geführt, und wie alle Gegenſätze am eheſten und nächſten ſich wieder berühren auf den beiden gegenüber ſtehenden Polen, ſo war die Durchkämpfung jener Abgeſchiedenheiten bis zu den äußerſten Gränzen, zu dem Extrem ſelbſt, durchaus vorher nöthig, wenn je die Möglichkeit einer erneuerten und allein das wahrhaft Schöne in der Kunſt bedingenden Vereinigung wieder erreicht werden ſollte.

Um der bei aller geiſtigen Priorität doch ſtets mit aller Macht ihrer vielſeitigen Mittel ſich geltend machenden Sinnlichkeit und ſinnlichen Neigung der Maſſe willen hätte man glauben ſollen, daß eine dahin zielende Annäherung zuerſt wohl von Saiten jener einſeitig ausgebildeten phyſiſchen Kunſtelemente her geſchehen, ja daß in dem letzten Momente des Kampfes unbedingt nur dieſen der Sieg geſichert geweſen wäre; allein welch' großer Halbtheil ſtets unſer Leib auch bleibt von unſerem geſammten Ich, niemals doch entäußert der Geiſt ſich eines Vorrechts und einer Herrſchaft, welche von der Natur, von dem allmächtigen Schöpfer Beider dieſem vom Anfange an zugeſtanden wurde, und wie dieſe Wahrheit überall hervortritt in Gottes weiter, lieber Welt, wo das Leben überhaupt bedingt wird von einer Vereinigung der geiſtigen und phyſiſchen Elemente in ſich ſelbſt, ſo war es auch jenes auf deutſchem Boden und in deutſchem Herzen beſonders ausgebildete und genährte geiſtige Princip, das, wenn auch nicht ſiegend und allein herrſchend ſeine Palmen ausſteckte in der Muſik der Völker, doch zunächſt und vorwaltend ſich wieder eindrängte in das des blos ſinnlichen Genuſſes in der Kunſt. Die deutſchen Höfe mit ihren weiten und reichen Umgebungen, — trotz dem im Allgemeinen ihr Geſchmack gefangen gehalten war von dem in ſtolzer Leidenſchaftlichkeit prangenden Auslande, gab es dennoch Augenblicke, wo der deutſche Grundzug ihres Herzens ſich nicht zu verleugnen vermochte, und es bedurfte eines freien Hingebens nur, um auch ihrer Seits von der geiſtigen Macht damaliger deutſcher Muſik ergriffen zu werden bis zum höchſten Grade der Bewunderung. Ich erinnere nur an den Wettſtreit, den der in ſeinem Vaterlande und Italien ſo höchlich angeſtaunte Orgel- und Klavierſpieler Jean Louis Marchant einſt mit Seb. Bach vor dem damals mehr als irgend ein anderer deutſcher Hof bourboniſch geſinnten Dresdner Hofe zu beſtehen hatte, und welcher mit ſo entſchiedenem

Erfolge blos zum Vortheile des letztern ausfiel. Italien — noch waren keineswegs alle Spuren einer ältern claſſiſchen Zeit ſo weit ganz und gar verwiſcht, daß nicht ein Anklang an dieſelbe auch in den Gemüthern der gebildeteren Künſtler wenigſtens wieder hätte ſein Echo finden ſollen; und Frankreich — mit dieſem Lande, wie mit England, ſtand Deutſchland damals in einem viel zu lebhaften Verkehre, als daß, in ſeiner ſich wohl bewußten künſtleriſchen Schwäche, daſſelbe nicht eben ſo wohl auch von dort herüber den Saamen ſeiner Früchte hätte nehmen ſollen, denn um ein halbes Jahrhundert früher es ſich ſolche aus Italien kommen zu laſſen oder dort zu ſammeln für gut befunden; der ſpaniſche Erbfolgekrieg hatte auf der einen Seite Preußen, Holland, England und das alte deutſche Reich, auf der andern Seite Frankreich, Baiern und das Kur-Köln in Bund gebracht; an den Kriegen Kaiſer Karls VI. mit Frankreich nahm das Reich zwar keinen Theil, aber Reichsfürſten leiſteten ihm Beiſtand, und ihre Länder waren der Schauplatz mancher Kriegscomödie, wie noch mehr in dem folgenden polniſchen Thronfolgekriege. So war Deutſchland fortwährend faſt mit Franzoſen überſchwemmt, wie ein Theil ſeiner Bevölkerung ſich wieder hinwandte nach Frankreich, und ſo auch auf dieſe Weiſe den Verkehr einer Lebendigkeit und Innigkeit erhielt, daß der Einimpfung deutſcher Wiſſenſchaft und Kunſt kaum noch von jenen Ländern her ein Widerſtand geleiſtet werden konnte. Holte doch namentlich England ausdrücklich auch ſeine Künſtler ſchon damals eben ſowohl aus Deutſchland denn aus Italien, und ſträubte Frankreich ſo wenig ſich gegen ihre Einwanderung, daß kurz darauf ein Gluck den größten Sieg dort zu feiern vermochte, den je ein Künſtler in ſeinem Kreiſe wohl gefeiert hat.

So kamen denn auch von Außen her alle Umſtände, Verhältniſſe und Begebenheiten der eigentlichen Intelligenz in der Kunſt auf eine Weiſe entgegen, daß ihr Eindringen in das rein ſinnliche Princip mit der Zeit ein um ſo energiſcheres und bis zur Leitung der Tendenzen kräftigeres werden mußte, als nicht minder das innere Bedürfniß darnach immer lauter und beſtimmter ſich ausſprach.

Zweites Kapitel.

Die Muſik als Wiſſenſchaft, oder erneuertes Hervortreten der rein wiſſenſchaftlichen Elemente in derſelben.

§. 106.

Syſtematiſche Entwickelung einer Theorie der Harmonie und Tonſetzkunſt überhaupt.

Die erſte weſentliche und für die Kunſt überhaupt höchſt bedeutungsvolle Folge dieſes ſiegreichen Kampfes der Intelligenz mit dem blos ſinnlichen Reize, der geiſtigen mit den blos phyſiſchen Elementen in der Muſik war die Entwickelung eines wirklichen Syſtems der Harmonie und Tonſetzkunſt überhaupt, und wunderbar genug ſollte dieſe und ſolche Frucht des von Deutſchland hauptſächlich doch ausgeſtreuten Saamens in ihrer ganzen Reife zunächſt erwachſen auf ausländiſchem, nämlich franzöſiſchem und italieniſchem Boden, was abermals den Einfluß beweist, welchen Deutſchland ungeachtet ſo mancher Hinderniſſe und Gegenbewegungen damals mit ſeiner geiſtigen Uebermacht ſchon übte auf das gleichwohl leidenſchaftlicher erregte und für ſinnliche Eindrücke ungleich mehr empfängliche und geſtimmte Ausland.

Allerdings nämlich war die Theorie der Harmonie ſowohl als der Compoſition, und ſowohl im Ganzen als in einzelnen ihr angehörigen Theilen auch vor dem achtzehnten Jahrhunderte ſchon an uud für ſich geregelt und gewiſſermaßen in ſich abgeſchloſſen. Schriftſteller aller Lande, Italiens, Frankreichs, Spaniens, Deutſchlands, Englands und noch weiter hatten ſich damit beſchäftigt, und mehr oder weniger derlei Erörterungen hervorgethan. Ja, erinnern wir doch nur, daß die Theorie des harmoniſchen Satzes faſt früher noch denn die Praxis zu einer erheblichen Ausbildung gelangte, und das Ueberflügeln dieſer von Seiten jener eben die Urſache war, warum man nachgehends, als dieſe auch ihre natürlichen Rechte anzuſprechen anfing, um ein Bedeutendes wieder zurückgehen mußte, um nur den Anfang des Fadens zu finden, an dem ſich auch eine erſprießliche Anwendung des durch bloße Speculation Geſchaffenen zu erreichen hoffen ließ*). Allein was und wie viel in der Beziehung auch geſchehen ſeyn mochte: im Ganzen und von der rechten Seite angeſchaut, war es doch nicht viel mehr oder weniger als gewiſſermaßen eine Nachleſe und Encyclopädie der bloßen Vermu-

*) Vergl. beſonders Cap. 3. §. 53. ff. der Vorgeſchichte.

thung oder auch Erfahrung; ein eigentliches System der Harmonie und Tonſetzkunſt überhaupt war bis dahin niemals noch ergründet und aufgeſtellt worden. Solches zu ſchaffen, mußte erſt ein Geiſt, eben ſo erfahren und geübt in der Praxis, denn ſpeculativ, umfaſſend, willenskräftig und thatverlangend in der Wiſſenſchaft, wie der Rameau's geboren werden, der in Wahrheit zuerſt damit öffentlich hervortrat. Es iſt von Intereſſe, die Umſtände näher zu kennen, unter welchen für den Augenblick das dahin gehörige Werk zu Tage kam, und dadurch auf's Neue ſich zu überzeugen, wie öfters vor dem gewöhnlichen Forum ganz unbedeutend erſcheinende Nebendinge, ja Zuſtände, welche im Momente ihres Beſtehens Moral, Religion und Geſetz kaum zu dulden, viel weniger gut zu heißen vermögen, von einer ſpäteren Geſchichte als durchaus nothwendig erkannt werden müſſen, weil ohne ihren Einfluß das Höchſte und Wichtigſte ſelbſt für Leben und Idee — wenigſtens nicht ſo bald in Erfüllung gegangen wäre.

Jean Philipp Rameau*), damals Organiſt an der Cathedralkirche zu Clermont in Auvergne, war unſtreitig zu ſeiner Zeit einer der größten Orgelſpieler Frankreichs, wie überhaupt ein von den ſeltenſten Talenten und dem reichſten Wiſſen ausgerüſteter Muſiker. Dazu aber beſeelte ſeinen Geiſt auch eine unbegränzte, nimmer zu ſtillende Ruhm- und Ehrſucht, und ſo weit ſein glänzender Ruf als Orgelſpieler und nicht blos in ſeinem Vaterlande etwa, ſondern auch über die Gränzen deſſelben hinaus noch ſich verbreitete, nimmer war ſeinem, nach ſtets größerer, nach unermeßlicher Wirkſamkeit dürſtendem Geiſte damit genügt. Mit den enormſten Gehaltserhöhungen ſuchte man, als er, kaum von Paris nach Clermont verſetzt, von da wieder abzugehen drohete, ſeinen Geiz und ſeinen Hang zu äußerem Wohlleben zu befriedigen; allein kaum auf der einen Seite geſtillt, trat auf der andern die Begierde deſto kräftiger und heißer wieder hervor, und niemals beruhigt tobte in des Mannes Bruſt fort und fort ein Etwas, deſſen thatenluſtige Stimme er wohl kannte, aber das er, ungeachtet eines erhebenden Bewußtſeyns auch des Thatenwillens und der Thatkraft, niemals doch beantworten konnte auch mit dem lichthellen Wo. In dem folgenden dritten Capitel werden wir erfahren, daß Rameau auch als Componiſt ſich hervorthat, und bei ſeinen Opern lange Zeit die Liebe des franzöſiſchen Publicums mit dem immer in ſchönem Andenken noch fortlebenden Lully theilte; indeſſen hatte dieſe Richtung ſein Talent jetzt noch nicht gefunden, und Alles, was er zu componiren verſuchte, beſtand

*) Geboren ward Rameau zu Dijon in Bourgogne im J. 1683, und geſtorben iſt er zu Paris als königl. Kapellmeiſter 1764.

nur in einigen Clavierpiecen und einigen kleinen Geſangsſtücken, welche keineswegs geeignet ſeyn konnten, in ihrer Anerkennung den Geiz und die Sucht nach Ehre und Ruhm zu beſchwichtigen, welche Rameau ganz und gar gefangen hielten, doch auch zu den äußerſten Anſtrengungen ihn fähig machten. Hierzu bedurfte es einer größeren, energiſcheren Leiſtung. Der Zufall, möchte ich ſagen, und was ihn ſo drängte, ſollte ſelbſt auch die Gelegenheit wie die Kraft dazu ihm bringen. Bei einer früheren Gelegenheit ſchon habe ich eines franzöſiſchen Orgelſpielers jener Zeit, Namens Marchant, erwähnt; dieſer Künſtler war ſo ziemlich in allen Stücken das Anathema von Rameau; er hatte von der gewaltigen Meiſterſchaft des Organiſten zu Clermont gehört; er war begierig, ihn zu hören, und in ſeiner Eitelkeit auch bereit, ſich einmal mit ihm zu meſſen; er reiste deshalb hin zu ihm nach Clermont, und als er heimkehrte nach Paris, — was war ſein Urtheil? — Allerdings, geſtand er mit Freimüthigkeit, habe Rameau mehr „Hand,“ mehr Fertigkeit, aber dagegen er, Marchant, mehr „Kopf.“ Zeitungen verbreiteten das Urtheil, und in dem Stoße, den Rameau's Herz damit erhielt, ſollte die Seite zugleich ihm auch offenbar werden, wo es am meiſten ihm vielleicht noch fehle: in der eigentlichen Wiſſenſchaft der Kunſt. Auf der Stelle eilt er nach Paris, ſpricht mit Marchant ſelbſt über den Gegenſtand, räumt beſchämt deſſen Ueberlegenheit an theoretiſchen Kenntniſſen ein, aber beginnt nun auch mit einem ihm allein nur eigenthümlichen Kraftaufwande das Studium der Theorie ſeiner harmoniſchen Kunſt, daß endlich Marchant ſelbſt, der einige Zeit ſein Führer dabei geweſen war, vor der Weite und Tiefe ſeiner Speculation wie der Wunderbarkeit der Reſultate derſelben zurückſchrickt, und im Jahre 1722 bereits Rameau mit einem vollkommenen Syſteme des harmoniſchen Tonbaues hervortreten konnte, das er als das erſte ſeiner Art nun veröffentlichte in dem Werke „**Traité de l'harmonie, divisè en IV. livres,**“ und dem er als noch reifere Frucht ein Paar Jahre ſpäter (1726) weiter folgen ließ: „**Nouveau Systême de musique theorique**“ etc. Ich will den Inhalt der vier Hauptabtheilungen jenes erſten, demnach hiſtoriſch ſo ſehr merkwürdigen Werkes angeben. Das erſte Buch handelt „**du Rapport des raisons et proportions harmoniques,**“ das zweite „**de la nature et de la propriété des Accords, et de tout ce qui peut servir à rendre une Musique parfaite,**“ das dritte enthält die „**Principes de Composition,**“ und das vierte endlich die „**Principes d'Accompagnement.**“ Welchen Weg Rameau bei ſeinen Forſchungen eingeſchlagen hatte, gehört zu ſorgfältigerer Betrachtung wohl nicht hierher; es war das mehrfach auch nach ihm befolgte und richtig befundene Terzenſyſtem, wodurch er die

Verwandtſchaft der Accorde begründete, und das er hergeleitet hatte aus dem natürlichen Verhältniſſe des Mitklangs mehrerer verſchiedener Töne in einem. Die Neuheit ſeiner Speculation wie der ganzen Sache ſelbſt zog ihm Anfangs natürlich viele Gegner zu, und ein nicht wegzuläugnender Mangel an methodiſcher und didaktiſcher Klarheit in der Darſtellung machte ihm auch genug zu ſchaffen, den verdienten Sieg über dieſelbe zu gewinnen; indeſſen hatte die Lehre der Harmonie und der Compoſition doch endlich einmal eine feſte, ſyſtematiſche Grundlage durch ihn gewonnen, und wie dies allgemein ſo ſehr mit Dank anerkannt wurde, daß ſein diesfallſiges Buch in verſchiedene Sprachen ſogar überſetzt ward, ſo hatten ſeine Nachfolger nun allerdings mit ungleich mehr Glück und Sicherheit auch zu bauen.

§. 107.

Fortſetzung.

Unter dieſen Nachfolgern Rameau's ſollte franzöſiſcher Seits den meiſten Einfluß ſich wohl erwerben Jean le Rond d'Alembert, jener berühmte Mathematiker und überhaupt Gelehrte des vorigen Jahrhunderts, der auch durch ſeinen Briefwechſel und ſein Verhältniß zu dem großen Könige Friedrich von Preußen in mehr als einer Beziehung ſeinen Namen dem achtungswürdigen Gedächtniſſe der Nachwelt übergeben hat*). Dieſer tiefe, philoſophiſche Geiſt beſorgte einen Auszug aus dem Rameau'ſchen Werke, den er unter dem Titel: „**Elemens de Musique theorique et pratique suivant les principes de Rameau**“ veröffentlichte. Wie geſagt, war das Werk im Grunde nichts Anderes als ein in Form vollkommener Auszug aus Rameau's erſtem Werke, und d'Alembert, der daſſelbe für die Academie zu Paris geliefert hatte, gab es ſelbſt auch für nichts Anderes aus; indeſſen war daſſelbe doch ſo detaillirt zugleich und in ſolch' klarer, leicht faßlicher und methodiſch ſachgerechter Weiſe verfertigt worden, daß nach ihm die Grundſätze des Rameau weit beſtimmter, überzeugender und lichtheller hervortraten als durch deſſen eigenes Werk, und daß ſomit die vollſtändigſte Wirkung dieſes erſt dadurch, durch jenen Auszug, geſichert wurde. Ramean, der noch lebte, als d'Alembert mit jener Schrift hervortrat, gab dies ſelbſt auch zu, und erließ dieſerhalb in dem damaligen **Mercure de France** einſtmals ſogar ein eigenes Dankſagungsſchreiben an d'Alembert, wenn ſpäter, vielleicht eiferſüchtig gemacht durch den ungleich reichern Erfolg der Bearbeitung des letztern, er auch einige

*) d'Alembert ward geboren zu Paris 1717 und ſtarb 1783 am Stein.

Ausſtellungen daran wieder verſuchte, die ſich namentlich auf falſche Auslegungen bezogen und den Verfaſſer des Auszuges einer blos bekrittelnden Abſicht beſchuldigen wollten. In allen Ländern faſt fand durch Ueberſetzungen d'Alembert's Werk allgemeinen Eingang, und erlebte überall in ſolchen Bearbeitungen die mehrfachſten Auflagen. Ins Deutſche hatte Marpurg es überſetzt, der zugleich noch manche erläuternde Anmerkung zufügte, und dadurch dieſer deutſchen Ausgabe einen ungleich größern, doppelten Werth verlieh.

§. 108.

Fortſetzung.

An ſelbſtſtändigen Arbeitern hatte Rameau in Deutſchland zunächſt den noch heute viel geſchätzten und ſchätzenswerthen Johann Joſeph Fux mit ſeinem claſſiſchen „**Gradus ad Parnassum sive Manuductio ad compositionem regularem**“ zum Nachfolger *). Man mißverſtehe mich hier nicht; es ſoll damit keineswegs Fux als gewiſſermaßen ein jüngerer Verfolger des von Rameau eröffneten und eingeſchlagenen Weges bezeichnet ſeyn, ſondern, was derſelbe mit jenem ſeinem genannten Werke ſchuf, war allerdings eine durchaus ſelbſtſtändige und aus eigenem Geiſte hervorgegangene Frucht, aber ſie trat gleichwohl etwas ſpäter erſt ins Leben denn das Rameau'ſche Syſtem, nämlich 1725, und ihre Weiterverbreitung, allgemeine Wirkſamkeit ward dadurch auch noch aufgehalten, daß das Buch urſprünglich zwar in leichter, immer aber nicht jedem bedürftigen Muſiker zugänglicher lateiniſcher Sprache gedruckt wurde. Erſt Mitzler, Rath und Medicus zu Kooskin, ein kenntnißreicher und noch mehr willenskräftiger Dilettant, ſollte ſich das Verdienſt einer deutſchen Ueberſetzung des Buches erwerben, worauf ſich daſſelbe dann augenblicklich auch in allgemeinſter Theilnahme verbreitete, und nicht etwa blos über Deutſchland, ſondern auch über Italien, Frankreich und England. Zu bewundern bleibt übrigens immer, wie Deutſchland, von dem zuerſt doch wieder eine mehr wiſſenſchaftliche Auffaſſung der Kunſt ausging, ſo lange ohne eine eigentliche theoretiſche und zwar ſyſtematiſch-theoretiſche Anordnung deſſen bleiben konnte, was in Praxis und durch die Erfahrung es ſchon längſt geübt und gefunden hatte. Vielleicht daß die Gewohnheit der lebendigen Schule und Tradition daran Schuld war, oder daß in

*) Fux ward geboren in Oberſteiermark 1660. Der Ort ſeiner Geburt läßt ſich nicht mehr genau angeben, eben ſo wenig die Zeit ſeines Todes, bis zu welchem er übrigens viele Jahre als Ober-Capellmeiſter in kaiſerl. Dienſten zu Wien lebte.

Praxis man ſelbſt die Wiſſenſchaft noch nicht für erweitert und abgeſchloſſen genug hielt, um in ein völliges Lehrſyſtem ſie theoretiſch auch zu bringen. Wie Rameau für und in Frankreich, ſo begründete Fux für und in Deutſchland erſt durch ſeinen „Gradus ad Parnassum“ eine umfaſſende und nach einer praktiſchen, auf vollkommen philoſophiſche Grundſätze geſtützten Lehrmethode geordnete Theorie der Harmonie und Tonſetzkunſt überhaupt, auf deren Baſis allerdings dann alsbald auch von andern Muſikgelehrten mit mehr oder weniger Erfolg fleißig und tüchtig fortgearbeitet wurde.

Dabei — indem ich hier Rameau (mit ſeinem Collaborator d'Alembert) und Fux alſo als diejenigen hiſtoriſch bedeutſamen Männer bezeichne, welche die Wiſſenſchaft der Harmonie und Tonſetzkunſt überhaupt zunächſt in ein eigenthümliches, umfaſſendes und wirkliches Lehrſyſtem brachten — muß ich freilich erinnern, daß einige Geſchichtſchreiber auch ſchon die Meinung ausgeſprochen haben, als ſeyen der Art Arbeiten bereits früher und von andern Männern zwar unternommen worden; indeſſen kann und ſoll auch durchaus nicht geläugnet werden, daß Rameau und Fux keineswegs die erſten waren, welche die Feder anſetzten, um auch theoretiſcher Weiſe über den einen oder andern Gegenſtand in unſerer Kunſt zu unterrichten, ſo war alles vor ihnen dahin gerichtete Beſtreben doch nur ein vereinzeltes, ein blos auf ein beſonderes Glied der Geſammtkette der muſikaliſchen oder vielmehr harmoniſch-contrapunktiſchen Wiſſenſchaft gerichtetes Bemühen, und niemals noch kann die Literatnr unſerer heutigen Muſik ein Werk aufweiſen, das früher als jene beiden, von Rameau und Fux, ſich zur Aufgabe gemacht hätte, jene Geſammtkette nicht blos in ihrem Ganzen, ſondern in ihrer einzelnen Gliederung auch und nach Urſache und Wirkung dieſer Gliederung, in ihrem vollkommenen Climax zu zeigen, zu erklären, zu ergründen, und wo möglich noch weiter zu führen. Solche Aufgabe ſich zu ſetzen und nach Kräften dann auch zu löſen, wagten zuerſt die genannten beiden Männer, und ſagte man dazu noch: ganz und gar allein auch in der geſammten erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, ſo ſagte man kaum zu viel.

Ich weiß wohl, daß gewöhnlich in dieſer Beziehung Angelo Berardi*) und der ältere Buononcini**), alſo Italiener, angeführt werden; allein was ſind z. B. des erſtern „Documenti armonici,“ welche bereits 1687 zu Bologna erſchienen waren? oder dieſes „Musico prattico“ ꝛc., der

*) Zuerſt Capellmeiſter am Dome zu Spoleto, und nachher Canonicus an der großen Stiftskirche zu St. Viterbo.

**) Giovanni Maria mit Vornamen. Man ſehe mein „Univerſal-Lexicon der Tonkunſt.“

ebendaſelbſt 1673 ſchon erſchien? — Doch wohl nicht etwa ein vollſtändiges Syſtem der Harmonie, ſondern was darin gelehrt wird, bezieht ſich lediglich auf die Theorie des obligaten Contrapunktes in ſeinen verſchiedenen Gattungen, und das Verdienſt wird Niemand in der Welt allerdings dieſen Männern ſtreitig zu machen vermögen, daß ſie es waren, die zuerſt in dieſen Lehrgegenſtand Licht und Klarheit brachten, wie die eigentliche Form einer Fuge feſtſtellten, aber ein umfaſſendes harmoniſches Syſtem war damit eben ſo wenig ſchon geſchaffen, als mit den vielen andern theoretiſchen Werken, die über einzelne Kunſtartikel und Verhältniſſe auch aus noch früherer Zeit und in großer Mehrzahl zwar vorliegen, ſo wie dieſelben denn auch denjenigen wiſſenſchaftlichen, kunſtſpeculativen Typus noch ganz und gar nicht an ſich tragen, der durch jenes Ueberwältigen des geſammten, einer Speculation fähigen Stoffes der Kunſt von Seiten der rein geiſtigen Kraft dieſer nothwendig aufgedrückt werden mußte, und der nun, ſo wie er im Ganzen des Kunſtgebildes ſich ausprägte, unausbleiblich auch auf die verſchiedenen einzelnen Theile und Seiten deſſelben übergehen mußte, ſo daß die Theorie oder beſſer theoretiſche Lehre nicht etwa mehr in dem bloßen Aufzeichnen der zufälligen Funde der Erfahrungen oder in der Aeußerung aller praktiſchen Prüfung und Nachweiſung entrückter Vermuthungen beſtand, ſondern einen völlig philoſophiſchen, einen ächt wiſſenſchaftlichen Geiſt in ſich aufnahm, der ſeine ordnende, ſeine gewaltige und leitende Kraft dann gelten ließ überall, wo nur des Gebildes Stoff ſich mit ganzem Ernſte an den Begriff der Kunſt heftete.

§. 109.

Theoretiſche Regelung der Praxis.

Zunächſt und vor Allem zeigte ein ſolch' lebendiger und im Leben ſtarker Geiſt ſich in der Praxis der Muſik überhaupt, ſo weit wir nämlich unter dieſer nicht blos die thatſächliche Anwendung theoretiſcher Geſetze, ſondern im Allgemeinen alle werkthätige Ausübung der Kunſt verſtehen, mag nun dieſelbe hervorgegangen ſeyn lediglich aus der Erfahrung, aus reinem Naturtriebe oder aus welchem andern Grunde. Dieſe Praxis der Muſik, und nicht blos in ihrem Geſammt-Umfange, ſondern auch in ihren mannigfachen ſpeciellen Richtungen, hatte nicht minder denn manches Andere in unſerer Kunſt zwar früher ſchon manche Regelung und auf dem Wege theoretiſcher Lehre normalgeſetzliche Anordnung erfahren; allein wie weit man damit ſchon gelangt ſeyn mochte, beſtand alle desfallſige Lehre hauptſächlich doch immer nur entweder in der Wiederholung althergebrachter Formen und Traditionen noch oder in der Ueber-

lieferung deſſen, was theils Gewohnheit, theils Erfahrung oder auch der glückliche Zufall dem aufmerkſamen Beobachter und Lehrer an die Hand gegeben hatte. An ein eigentlich ſyſtematiſches Verfahren ward dabei eben ſo wenig noch gedacht, als in der Lehre der Harmonie oder was ſonſt der Theorie unſerer Kunſt angehört. Eigentlich wiſſenſchaftlicher Geiſt trat darin noch nirgends hervor; ſolchen ſollte als nothwendige Folge der Richtung, welche die Kunſtbeſtrebniſſe bis dahin überhaupt genommen hatten, erſt das achtzehnte Jahrhundert auch hier für die Praxis bringen, und das älteſte Werk, auf welches in der Beziehung, und ſo lange wir dieſe Praxis noch in ihrem Geſammt=Umfange begreifen, unſer Augenmerk gerichtet ſeyn muß, konnte als unausbleibliche Begleiterin jener Folge natürlich auch ebenfalls wohl nur von einem Deutſchen herrühren. Es war dies das ſo betitelte „Muſikaliſche Fundament,“ das der Canonicus Thomas Eiſenhuet zu Augsburg im Jahre 1702 herausgab. Daſſelbe beſtand aus zwei Theilen, deren erſterer alle allgemein praktiſchen Grundkenntniſſe in ſyſtematiſcher Ordnung und wenigſtens größerer als je vorher wiſſenſchaftlicher Darſtellung zu entwickeln ſtrebte, und deren zweiter dann das, was im erſten theoretiſch gelehrt worden war, auch mit praktiſchen Beiſpielen belegte. Leider war das Buch nach damals ſehr geliebter gelehrter Sitte lateiniſch geſchrieben, und konnte ſomit für ſich nicht ſofort die Verbreitung gewinnen, welche es andern Falles wohl erhalten haben würde; indeß kam es bald doch auch in Hände der Sprache kundiger Muſikgelehrter, und wie von denſelben eben ſowohl ſein Werth als das Hinderniß ſeiner Verbreitung erkannt wurde, regte es auch die Nachahmung an, welche das letztere zugleich ſo viel als möglich zu beſeitigen ſuchte. So erſchien ſchon 1705 der Magiſter und Chorregent Johann Peter Sperling zu Budiſſin (Bautzen) mit einem ähnlichen Werke: „**Principia Musicae**“ oder „Gründliche Anweiſung zur Muſik, wie ein Muſikſcholar vom Anfang inſtruirt und nach der Ordnung der Kunſt oder Wiſſenſchaft der Figuralmuſik ſoll geführt und gewieſen werden,“ dem er alsbald (1708) die noch gründlicher bearbeitete „**Porta Musica**“ oder „Eingang in die Muſik, oder: Nothwendigſte Gründe, welche einem muſikliebenden Discipul vor aller andern zur Muſik erforderten Lehre beigebracht und an die Hand gegeben werden müſſen,“ nachfolgen ließ.

Andere Geſchichtſchreiber und namentlich die franzöſiſchen wollen zwar auch hier, wie in Betreff der Harmonie und Tonſetzkunſt überhaupt, dem Deutſchen das Verdienſt einer erſten wiſſenſchaftlichen Behandlung des Elementar=Unterrichts in der praktiſchen Muſik überhaupt nicht zukommen laſſen, und behaupten, daß auch in dieſer Beziehung der erſte

energiſche Anſtoß, wie dort, von Frankreich ausgegangen ſei; allein abgeſehen ſelbſt von der geringen Uebereinſtimmung, in welche eine ſolche Behauptung ſich mit dem lebendigen Treiben der Kunſt, mit jenen früher*) dargethanen Beſtrebungen auf Seiten der verſchiedenen muſikaliſchen Nationen bringen läßt, vermag auch nicht ein einziger ſchlagender, nämlich thatſächlicher Beweis dafür angeführt zu werden. Sie nennen Michel Monteclair**) als den Gründer einer ſolchen mehr wiſſenſchaftlichen Auffaſſungs- und ſyſtematiſcheren Behandlungsweiſe der allgemeinen Muſiklehre. Dieſer Monteclair gab freilich ſchon im Jahre 1700 heraus: „**Methode facile pour apprendre la Musique avec plusieurs leçons à une et à deux voix, et des Leçons de Musique, divisées en quatre classes, avec un abregé des Principes.**“ Allein ſo ſehr ſich das Buch durch Deutlichkeit und Klarheit in der Darſtellung vor allen ſeinen Vorgängern auszeichnete, hatte es doch vor dieſen auch weiter Nichts voraus, und trägt ſeine zweite, vermehrte und verbeſſerte Ausgabe vielleicht ein wirklich wiſſenſchaftlicheres Gepräge, ſo iſt nicht zu vergeſſen, daß ſolche erſt 1709 erſchien, und recht wohl alſo durch jene deutſchen Produkte veranlaßt und influirt ſeyn konnte. Uebrigens blieben nach der Zeit die Franzoſen auf angegebenem Gebiete eben ſo wenig ferner zurück, als die Deutſchen immer weiter auch voran waren auf demſelben, fleißige Engländer, Niederländer und Italiener im treueſten Gefolge. Führe ich von den Franzoſen nur einen gewiſſen Vague aus Marſeille mit ſeiner „**L'art d'apprendre la Musique, exposé, d'une manière nouvelle et intelligible par une Suite de Leçons qui se servent successivement de preparation**“ (Paris 1733), den Director der königl. muſikaliſchen Academie von Lyon, Rouen ꝛc. mit ſeinem vortrefflichen „**Nouveau Systeme de Musique practique**“ ꝛc., den Flötiſten Bordet mit ſeiner „**Methode raisonnée pour apprendre la Musique d'une façon plus claire et plus praecise**“ ꝛc., und endlich auch Rameau wieder mit ſeinem berühmten „**Code de Musique practique**“ ꝛc. an.

Unter den Engländern war es vor allen der Organiſt Peter Prelleur, der mit ſeinem „**Modern Music-master**“ ꝛc. (London 1730) jener von Deutſchland ausgegangenen geiſtigeren Richtung auch in Betreff der allgemeinen Muſiklehre huldigte, und als beſonders merkens-

---

*) In dem vorhergehenden Capitel, beſonders den letzteren Paragraphen deſſelben.
**) Geboren zu Chaumont 1666, und geſtorben zu Paris als Mitgled der daſigen Academie der Muſik 1737.

werth einen Johann Friedrich Lampe*) mit „The Art of Music“ (London 1740), wie William Tanſur mit „A new musical Grammar“ (Ebendaſ. 1747) zum Nachfolger hatte. — Portugal fand einen ſolchen muſikaliſchen Didaktiker verhältnißmäßig nicht minder frühzeitig an Joao Chriſoſtimo da Cruz, einem Predigermönche aus Villa-Franca de Xira, der 1743 zu Liſſabon herausgab: „Methodo breve, e claro em que sem prolixidade, nem confusao se exprimem es necessarios principios para intelligencia da Arte da Musica;“ und die Niederlande an dem auch ſonſt berühmten Groninger Organiſten Jacob Wilhelm Luſtig, der ſich durch zwei dahin gehörige Werke hervorthat, nämlich: „Musikaale Spraakkonst, of duidelyke Aanwyzing en Verklaaring van allerhande weetenswaardige dingen, die in de geheele musykaale practyk tot eenen grondslag konnen verstrecken“ und „Samenspraaken over musikaale Beginselen.“

Spanien beſaß damals, in der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, noch keine eigentliche Muſiklehre, und eben ſo wenig weiß die Literatur auch in den übrigen, oben nicht genannten europäiſchen Ländern irgend ein dahin gehöriges Werk ſchon namhaft zu machen. Der deutſche Johann Daniel Berlin**), welcher als Stadtmuſikus zu Drontheim in Norwegen angeſtellt war, trat 1744 zwar mit einem Buche, betitelt „Anfangsgründe der Muſik zum Gebrauche für Anfänger,“ hervor, allein einmal war daſſelbe in deutſcher Sprache verfaßt worden, alſo genau genommen auch ein deutſches Product, ſo häufig es in Norwegen und Schweden von den Muſiklehrern gebraucht ſeyn mag, und dann kann es keineswegs auch in die Reihe ſolcher Werke und Beſtrebnngen geſtellt werden, von welchen hier insbeſondere die Rede war.

§. 110.

Fortſetzung.

Mehr noch als für die theoretiſche Regelung oder vielmehr wiſſenſchaftliche Darſtellung der Lehre der muſikaliſchen Praxis überhaupt geſchah in bezeichneter Weiſe für die einzelnen ſpeciellen Richtungen derſelben, und um ſo begreiflicher auch, als ſolche ſpecielle Anweiſungen, die ſich in ſogenannten Schulen und dergleichen Büchern für Geſang und Inſtrumentalſpiel und ſowohl im Allgemeinen als für

---

*) War von Geburt ein Deutſcher, lebte aber lange in England, und ſtarb endlich in Edinburg 1751.

**) B. ward 1710 zu Memeln in Preußen geboren.

einzelne Stimmen, Singweiſen und Inſtrumente im Beſondern herausſtellten, nicht anders als auf die allgemeine praktiſche Muſiklehre ſich zu baſiren vermochten, alſo mit ihrer beſondern, auf den vorgeſetzten ſpeciellen Fall bezüglichen Lehre unabweislich auch eine gleich geordnete Darlegung der allgemeinen Verhältniſſe der praktiſchen Muſik verbinden mußten. Das Beſondere, für den eben vorliegenden Zweck Geeignete konnte nicht gegeben, wenigſtens nicht gründlich gelehrt werden ohne Kenntniß der allgemeinen Grundſätze und Lehrprincipien, und in jenem ſomit einen doppelten Zweck erfüllend, wandte man auch dahin vorzugsweiſe wohl die Kräfte. Wir können weder ſingen noch irgend ein Inſtrument ſpielen lernen, ohne uns mit den Elementen der praktiſchen Muſik überhaupt zugleich vertraut zu machen, und das eben ſowohl begreifend, als wir jetzt davon überzeugt ſind, ſparten unſere zur Muſikbildung berufenen Vorfahren im Durchſchnitte denn für den beſondern Fall auch wohl und lieber auf, was ihnen, für alle Beziehungen geſagt, zudem noch nicht wirkſam genug erſcheinen mochte.

Am geregelteſten war ſchon zu Anfang unſerer Periode natürlich die Singkunſt, da — wie wir geſehen haben — deren Praxis vor jeder andern ausübenden Kunſt bereits einen bedeutenden, ja faſt ſo hohen Aufſchwung genommen hatte, daß der derſelben Grad kaum noch erhöht zu werden vermochte, und ſolche weite techniſche Ausbildung begreiflich auch frühzeitig ſchon eine gewiſſe Syſtematiſirung des Unterrichts nöthig machte. Indeſſen war es hauptſächlich doch das Werk Cariſſimi's nur, deſſen Ars cantandi, das bis dahin zur eigentlichen theoretiſchen Grundlage der öffentlichen Geſangſchulen diente und in mehrfacher Beziehung eine Art wiſſenſchaftlichen Werthes an ſich trug, daher auch in mehrere Sprachen überſetzt und bis weit ins achtzehnte Jahrhundert hinein in verſchiedenen, bald mehr, bald weniger verbeſſerten Auflagen ausgegeben wurde. Die nachdem auftretenden und einflußreichſten berühmten Lehrer des Geſanges wirkten in den von ihnen geſtifteten Schulen meiſt nur perſönlich und durch Beiſpiele, und alle, welchen von ihren Arbeiten und Leiſtungen vielleicht ein theoretiſcher Charakter ſich beimeſſen läßt, beſtehen einzig und allein in ſogenannten Etuden, Singübungen, durch welche aber Nichts bewirkt werden konnte, als mechaniſche Fertigkeit, als ein höherer Mechanismus der Stimme, und ſomit nicht etwa auch ſchon eine neue wiſſenſchaftliche Regelung der Kunſt ſelbſt. Dieſe war ungeachtet aller praktiſchen Erweiterung mit Cariſſimi gleichwohl für die neue und moderne Muſikepoche abgeſchloſſen, und auffallend genug ſollte auch hier, und zwar erſt jetzt, mit Beginn des achtzehnten Jahrhunderts, nach feſterer Einwurzelung jenes mordernen Princips und Elements

in unſerer Kunſt, ein Deutſcher zunächſt wieder den von Italien überkommenen reichen Vorrath von materiellen Mitteln zuſammenraffen, und daraus ein Syſtem bilden, das einer förmlichen theoretiſchen Geſangsſchule, durch welche den merkwürdig geſteigerten Bedürfniſſen der Zeit und der Praxis entſprochen wurde, wenigſtens in Etwas gleich ſah. Es war dies, nach andeutendem Vorgange eines Joh. Hieronymus Grave (Cantor und Muſikdirector zu Berlin) und des Freiberger Cantors Joh. Sam. Beyer, der Berliner Cantor Martin Heinrich Fuhrmann, der in den Jahren 1706 und nachgehends 1728 zwei dahingehörige Werke unter dem Titel „Muſikaliſcher Trichter“ ꝛc. und „**Musica vocalis in nuce**“ veröffentlichte, und damit zuerſt wieder eine eigentliche Theorie der modernen Singkunſt aufſtellte. Ihm folgte in beachtenswerther Weiſe dann der Franzoſe Affilard mit „**Principes très-faciles pour bien apprendre la Musique, qui conduiront promptement ceux qui ont du naturel pour le chant jusqu'an point de chanter tout sorte de Musique proprement, et à livre ouvert**“: ein Buch, das von 1710 an in einer kurzen Reihe von Jahren nicht weniger als zwölf verſchiedene Auflagen erlebte. Auch Rameau ſchrieb über die moderne Geſangskunſt: „**Reflexions sur la manière de former la Voix et d'apprendre la Musique.**“ Noch wichtiger war für Frankreich aber die „**Art du Chant**“ von Berard, welche in drei Theilen in völlig ſyſtematiſcher Weiſe mit ſchon philoſophiſchem Scharfblicke handelte von der Stimme und Stimmbildung, von der Articulation und Pronunciation, und von der Intonation, Verbindung der Töne, dem Ausdrucke in dem Geſange und den mancherlei Geſangsmanieren*). Von den italieniſchen Geſangslehrern verſuchte in der ganzen Periode nur Pietro Francesco Toſi ſeine Wirkſamkeit auch in theoretiſcher Beziehung auszudehnen, und auch auf mehr wiſſenſchaftlichem Wege ſeine edle Kunſt zu bearbeiten und zu verbreiten. Er ſchrieb zu dem Ende 1723 „**Opinioni de' Cantori antichi e moderni, osiano Osservazioni sopra il Canto figurato,**“ wovon der bekannte Joh. Friedr. Agricola zu Berlin bald eine mit Erläuterungen und Anmerkungen aller Art verſehene deutſche Ueberſetzung beſorgte unter dem Titel: „Anleitung zur Singkunſt.“ Auch des Reichenhaller Chorregenten Joh. Joach. Bened. Münſter „**Musices instructio in brevissimo regulari compendio radicaliter data**“ verdient inſofern noch erwähnt zu werden, als darin, wenn auch mit weniger wiſſenſchaft-

---

*) Der wirkliche Name des Verfaſſers dieſes Werkes war Blanchet, unter welchem ſpäter daſſelbe denn auch in einer vermehrten und verbeſſerten Ausgabe wieder erſchien.

lichem Takte, die geſammte Theorie der ſchönen Geſangskunſt auf die möglichſt einfachſten Grundſätze zurückgeführt wird.

Daß auch in den übrigen Ländern Europa's die moderne Geſangskunſt damals ſchon eine ſolch' theoretiſche, wiſſenſchaftlich-ſyſtematiſche Begründung in öffentlich darüber erſchienenen Werken erfahren hätte, iſt mir nicht bekannt; doch ward dagegen dort die in älteren Zeiten längſt ſchon begründete Theorie der Choral- oder Kirchengeſangskunſt insbeſondere und mehr faſt noch cultivirt, als dies in Deutſchland, Italien und Frankreich, zumal jenem erſten eigentlichen Vaterlande des neuen Kirchengeſanges, der Fall war. Finden wir den Grund davon in der Thatſache, daß von Zeiten der Reformation an der Kirchengeſang in Deutſchland und ſeinen nordiſchen ſtammverwandten Nachbarländern nach und nach und immer ausſchließlicher ſchon der ganzen Gemeinde anheim gegeben war, während in Portugal, Spanien und unter den übrigen, beſonders ſüdlichen Völkern, ungeachtet des vielſeitigen deutſchen Einfluſſes auf dieſelben, ſolcher vorzugsweiſe noch in Händen eigens dazu erzogener Kirchenſänger verblieb. So ſchrieben z. B. die Portugieſen Joao Vaz Barradas Muito Pam, Fr. Gabr. da Annunciaçam, Vict. Joſ. da Coſta und D. Carlos de Jeſus Maria bedeutende Werke über dieſen Gegenſtand; eben ſo die Italiener D. Carlo Ant. Portaferrari und Giuſeppe Fedeli, und die Franzoſen Remi Carré, de la Frillee, Couſin u. A. Von deutſchen Büchern der Art kennt man aus jener Zeit nur die „**Scala Jacob ascendendo et descendendo**“ des oben ſchon erwähnten Reichenhaller Chorregenten Münſter, die zu Augsburg, aber ungeachtet des lateiniſchen Titels in deutſcher Sprache 1743 erſchien.

§. 111.

Fortſetzung.

Die Richtigkeit des Grundſatzes anerkennend, daß eine Theorie der ausübenden Kunſt nur aus dieſer ſelbſt hervorgehen, und daß auch die ſpecielle Praxis ſomit einen bedeutenden Grad von Ausbildung ſchon erlangt haben muß, ehe ihr inneres wie äußeres Weſen auf eine förmlich wiſſenſchaftliche Weiſe in ſyſtematiſche Ordnung gebracht werden kann, treffen wir, den derartigen Schulen für Inſtrumente uns jetzt zuwendend, ſolche denn auch bei denjenigen Organen blos ſchon an, denen das Alter ihres Beſtehens Zeit genug zu einer anſehnlicheren Entwickelung ſelbſtſtändigerer Technik gewährt hatte. In ſolchem Sinne iſt auch das ſo oft ſchon als die erſte Univerſalſchule gerühmte Werk von dem Cantor und Organiſten zu Schwäbiſch-Hall, Joh. Fr. Bernh. Caſpar Maier,

„**Museum musicum theoretico-practicum**“ welches 1732 zum erſtenmal erſchien, nur zu verſtehen. Allerdings wollte — wie auch der weitere Titel ſagt — der Verfaſſer damit eine Schule für alle Inſtrumente geben und ſomit eine Theorie der geſammten Inſtrumental-Praxis aufſtellen, allein doch nur eine Schule für die damals überall bereits gangbaren und zu einer gewiſſen Selbſtſtändigkeit gediehenen Inſtrumente.

Daher begegnen wir in unſerer gegenwärtigen Periode denn für Theorbe und Laute z. B. zwar, ungeachtet ſo mancherlei ähnlicher Vorgänger, der erſten umfaſſenden und eigentlichen, doch auch der letzten Schule, welche ein wiſſenſchaftliches Bemühen für dieſelbe liefern mochte, da mit dieſer Zeit auch der allgemeine Gebrauch und die orcheſtriſche Selbſtſtändigkeit dieſer Inſtrumente aufhörte. Es war dies die von Ernſt Gottlieb Baron 1727 zu Nürnberg herausgegebene „Hiſtoriſch-theoretiſche und praktiſche Unterſuchung des Inſtruments der Lauten“ ꝛc.; haben noch keine eigentliche und ſolche Schule für die Harfe, da erſt 1720 durch Erfindung der Pedalharfe dem Spiele derſelben eine höhere Bedeutung gegeben wurde; eben ſo — genau genommen — nicht für die Flöte, denn Quanz's dahin gehöriges Buch erſchien erſt 1752, und hatte ein gewiſſer Hotteterre 1710 herausgegeben: „**Principes de la Flute traversiere, de la Flute à bec et du Hautbois,**“ ſo war dies nichts weniger als eine Flötenſchule in unſerem hierorts verſtandenen Sinne*); und noch weniger für Hoboe und Fagott, denn erſteres Inſtrument war kaum erſt im Entſtehen und Werden begriffen, und letzteres litt, ungeachtet ſeines hohen Alters, noch an einer ſolch' dürftigen Unſelbſtſtändigkeit, war ſo wenig noch integrirender Theil des Orcheſters, daß erſt ein Ozi gegen Ende des vorigen Jahrhunderts auf den Gedanken einer ſorgfältigen Theorie des Spieles deſſelben kommen konnte.

Auch für Ausbildung des Violinſpiels ſogar, ſo große Umänderungen ein Tartini u. A. darin hervorbrachten, ſollte immer noch mehr auf praktiſchem denn wirklich theoretiſchem Wege, mehr durch das lebendige Wort und perſönliche Beiſpiel als durch den der wiſſenſchaftlichen Speculation entnommenen Buchſtaben gewirkt werden. Der Pariſer Muſikmeiſter Jean Rouſſeau ſchrieb zwar (um 1728) „**Principes pour la Viole,**“ und der ſchon erwähnte Michel Monteclair gab 1736 heraus: „**Methode facile pour apprendre à jouer du Violon**“ ꝛc.; ja auch der berühmte und einflußreiche Francesco Geminiani veröffentlichte 1740 zu London: „**Art of playing on the Violin,**“ welches Buch ins Franzöſiſche und Deutſche überſetzt ward; allein eine Schule, welche als wiſſen-

---

*) Vergl. hier auch §. 92 ff. des vorhergehenden erſten Capitels dieſer Periode.

ſchaftliche Grundlage der geſammten Theorie des heutigen oder modernen Geigenſpiels angeſehen werden könnte, wußte doch erſt Leopold Mozart, unſers unſterblichen Wolfgangs Vater, auszuarbeiten, und nicht mehr in gegenwärtiger, ſondern erſt 1756, alſo in der kommenden Periode. Das Violoncell und der Contrabaß dann wieder waren noch viel zu jung, als daß bis zur Möglichkeit eines theoretiſchen Syſtems ihre Technik ſchon gediehen wäre, ſo angenehm ihre Wirkung im Orcheſter auch bereits aus dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts geſchildert wird.

§. 112.

Fortſetzung.

Für das Clavier war — wie ich andern Orts früher bereits berichtete — ſchon im ſiebenzehnten Jahrhunderte von Doni, einem Florentiner Patricier, eine eigene Schule erſchienen; allein ſo vielen Verbeſſerungen das Inſtrument ſeit der Zeit auch unterlag und ſo ſehr es einzig und allein faſt alle häusliche Inſtrumentalmuſik erfüllte, ſo daß auf ihm auch zunächſt ſich ein wirkliches, ſelbſtſtändiges Virtuoſenthum zu entwickeln anfing, ſollte dennoch dieſes bereits zu einer anſehnlichen Ausbildung gediehen ſeyn, das geſammte Jahrhundert wieder vorübergehen, ehe auch nur ein forſchender Geiſt es ſich zur Aufgabe machte, die Kunſt des Spieles dieſes Inſtruments nach beſtimmten Regeln auch zu ordnen und auf allgemein gültige Principien zurückzuführen. Erſt 1702 erſchien wieder eine neue derartige Schule, nämlich von dem damaligen franzöſiſchen Kammer-Componiſten Michel de Saint Lambert, unter dem Titel: „**Principes du Clavecin;**“ indeſſen ſo weit dieſelbe auch den vorliegenden Bedürfniſſen im Augenblicke entſprechen mochte, litt ſie gleichwohl nicht nur an noch manchen, ſelbſt praktiſchen Mängeln, ſondern entſprach ſie auch keineswegs noch den Anforderungen einer eigentlichen Theorie, einer mit aller Kraft der Wiſſenſchaft ausgeſtatteten theoretiſchen Lehre der praktiſchen Clavierſpielkunſt. So wollte der Verfaſſer z. B., daß für alle Claviermuſik nur ein Schlüſſel, nämlich der C-Schlüſſel angewendet werden ſollte: eine Forderung, deren Willfahren nicht allein eine ſehr tief eingreifende Aenderung in dem geſammten Tonſyſteme hervorgebracht haben würde, ſondern auch der ganzen künſtleriſchen Natur der Claviermuſik, als gewiſſermaßen Complex der verſchiedenen, unſerer Kunſt nothwendigen Stimmen und Organe, geradezu widerſprach. Auch des Freiberger Profeſſors Franz Anton Meichelbeck Clavierſchule, welche 1738 unter dem Titel: „Die auf dem Clavier lehrende Cäcilia“ ꝛc. zu Augsburg herauskam, und an Umfang wie an Deutlichkeit und praktiſcher

Brauchbarkeit alle frühere ähnliche Werke übertraf, erfüllte keineswegs noch die Bedingungen, auf welchen ein ſolches Buch, als theoretiſches Lehrbuch, nothwendig zu ruhen hat; und Nicolo Pasquali's „Art of Fingering the Harpsichord," welche nachdem zu London herauskam, beſtand in weiter nichts als einer Reihe praktiſcher Uebungsſtücke mit nur hie und da eingewebten theoretiſchen Erläuterungen. Sehen wir auf die außerordentlichen Vervollkommnungen und weſentlichen Umänderungen zurück, welche das Clavier und überhaupt die Clavier-Inſtrumente bis dahin erfahren hatten, ſo möchte ein ſolch' merkliches Zurückbleiben der Theorie hinter der Praxis, und namentlich hier, faſt mehr noch als auffallend erſcheinen; allein die Muſik in ihrem Geſammtzuſtande und in der Art ihrer geſchichtlichen Entwickelung wieder ins Auge gefaßt, die Richtung überhaupt erwägend, welche ihre Beſtrebniſſe zuvor zu nehmen hatten, ehe auch in die theoretiſche Regelung ihrer praktiſchen Uebung ein mehr wiſſenſchaftlicher Geiſt zu dringen vermochte, verſchwindet jede dahin lautende Verwunderung wieder vor der Thatſache, daß ein ſolch' rein geiſtiges, der Intelligenz entborgtes Element, und namentlich in der Inſtrumental- oder der Muſik, welcher das Clavier als nächſtes Organ angehört, erſt mit dem achtzehnten Jahrhunderte durch deutſche Stimmung und deutſchen Einfluß überhaupt geſchaffen wurde. Carl Philipp Emanuel Bach*), dem zweiten Sohne des großen Sebaſtian, der praktiſch alles Weſen der Kunſt und des Inſtrumentenſpieles damals in ſich concentrirte, blieb es vorbehalten, das, was der Vater geſchaffen und ein älterer Bruder Friedemann (in leichtſinniger Verſchwendung leider) fortgepflanzt, wie er ſelbſt erfahren hatte, auch in ein eigentliches Syſtem zu ordnen und als wirkliches Lehrbuch der Clavierkunſt der Welt zur fortan erſten und einzigen wiſſenſchaftlichen Norm in dieſer Kunſt zu übergeben. Doch verfaßte er ſein dahin gehöriges Werk, das den Titel führte: „Verſuch über die wahre Art, das Clavier zu ſpielen," auch noch in dem Laufe der gegenwärtigen Periode, ſo kam es zur Oeffentlichkeit indeß erſt im Jahre 1753, und wir machen ſomit die in Wahrheit merkwürdige Erfahrung, daß ſelbſt die verbreitetſte Kunſt des Clavierſpieles einer eigentlich wiſſenſchaftlichen Erforſchung und Betrachtung ermangelte, bis gewiſſermaßen der Kampf des geiſtigen mit dem phyſiſchen Elemente in aller, namentlich aber in der Inſtrumental- und eigentlichen Kammermuſik mit dem Siege des erſteren vollkommen vollendet war, und bis ſonach die kaum erwachte deutſche Kraft, unterſtützt von den mancherlei politiſchen, religiöſen und moraliſchen Verhältniſſen, ſich den Einfluß in der Kunſt überhaupt geſichert

*) Geboren zu Weimar 1714 und geſtorben in Hamburg als Capellmeiſter 1789.

hatte, der ihr in Betracht der geiſtigen Ueberlegenheit bei nur einiger Aus dauer nothwendig werden mußte.

§. 113.

Fortſetzung.

Nicht viel beſſer mit der Theorie ſtand es, und aus gleichem Grunde zwar, in Betracht der Orgel, obſchon dieſes Inſtrument, früheren Betrachtungen zu Folge*), doch eigentlich derjenige und nächſte Wahlplatz war, auf welchem die einbrechende geiſtige Richtung, die Intelligenz in der Muſik, ihre erſten Blüthen geſchlagen, ihre erſten Kräfte geſammelt und entfaltet hatte. In vollkommen natürlichem Zuſammenhange mit der Entwickelung der Praxis waren früher denn für das Clavier ſchon ſogenannte Schulen für die Orgel geſchrieben und herausgegeben worden. Von dem Brescianiſchen Dom-Organiſten Coſtanzo Antegnati erſchien bereits 1608 „**L'arte organica,**“ und dieſelbe fand ſo vielen Beifall, daß man ſogar eigene Lobſchriften auf den Verfaſſer fertigte und durch den Druck veröffentlichte; allein was war das Werk gleichwohl weiter als eine für damaligen Stand der Dinge allerdings ſehr zweckdienliche Sammlung praktiſcher Uebungsſtücke? — Der wackere und einſt berühmte Organiſt an der Cathedralkirche zu Chioggia, Girolamo Diruta, gab 1615 zu Venedig heraus: „**Il Transilvano, sopra il vero modo di suonare Organi, e stromenti da Penua,**“ dem 1622 ein zweiter Theil: „**Dell' Intavolatura et altre cose del medesimo**“ folgte, — ein Geſpräch zwiſchen ihm und einem Prinzen von Tranſilvanien, der ſein Schüler war, über einige einzelne Gegenſtände des Orgel- und Clavierſpieles, mit zugegebenen Muſtercompoſitionen von den damals ausgezeichnetſten Tonſetzern, aber noch im Entfernteſten keine wirkliche Schule. Der 1663 als Organiſt an St. Salvador zu Sevilla geſtorbene Francesco Arauxo ſchrieb „**Musica practica y theoretica de Organo,**“ aber gab auch darin nicht mehr als blos einige Winke der Erfahrung und eine Reihe nachahmungswürdiger und zweckmäßiger Uebungsſtücke. Der Dom- und Stiftsorganiſt Joh. Bapt. Samber zu Salzburg ſchrieb „**Manuductio ad Organum,**“ doch indem er ſich darin feſt noch an die alte Solmiſation zu binden ſtrebte, hatte das Werk auch für ſeine Zeit kaum noch einen größern und höhern Werth, denn ein Verſuch zu ſeyn, eine längſt abgenutzte Praktik mit der gegenwärtigen nochmals zu verbinden. Die einſt vielgebrauchte „**Chirologia Organico-Musica,**“ welche zu Nürnberg von einem ungenannten Würzburger Organiſten herauskam (1711),

*) Vergl. beſonders §. 100 ff. des vorhergehenden Capitels dieſer Periode.

beſchränkte ihre geſammte theoretiſche Anweiſung blos auf einige derartige Bemerkungen in der Vorrede, und beſtand im Uebrigen blos aus eine Sammlung von Toccaten, Fughetten, Vorſpielen u. ſ. w. Andere Schriften jener Zeit berührten blos einige Punkte der Orgelſpielkunſt, die Regiſtrirung, das Vorſpielen, die Zwiſchenſpiele u. ſ. w. Das beſte theoretiſche Orgelwerk, das aus dem ſiebenzehnten Jahrhunderte noch in das achtzehnte herüberragte, und in dieſem um ſeiner großen Nützlichkeit willen auch mehrere verſchiedene Auflagen erlebte, war der zuerſt 1698 in Augsburg gedruckte „Kurzer, jedoch gründlicher Wegweiſer, vermittelſt welchem man aus dem Grunde die Kunſt, die Orgel recht zu ſchlagen, ſowohl was den Generalbaß, als auch was zu dem Gregorianiſchen Choralgeſange erfordert wird, erlernen und durch fleißiges Ueben zur Vollkommenheit bringen kann" ꝛc.; doch erfüllte auch dieſes Buch noch bei weitem nicht die Aufgabe einer eigentlichen Orgelſchule, eines Lehrbuches der Wiſſenſchaft der Orgelſpielkunſt, ſondern ſuchte meiſtens nur erläuternd auf die Praxis hinzuweiſen, die demnach denn auch für das Orgelſpiel die ganze gegenwärtige Periode hindurch die Mittel der Verbreitung nur in ſich ſelbſt und in der Muſter-Compoſition finden mußte, auf ſolche Weiſe das in ſich aufgenommene Princip aber um ſo lebendiger auch entfaltete und fortwirken laſſen konnte, als das Beiſpiel ſelbſt ein lebendiges, die Theorie keine andere als eine im Leibe verkörperte war.

§. 114.

Eindringen der wiſſenſchaftlichen Speculation in einzelne Zweige der praktiſch-theoretiſchen Muſikkunſt.

Deshalb entſtand aus dieſem ſcheinbar langen Zögern einer innigeren Verknüpfung der theoretiſchen Forſchung mit der lebendigen Praxis für den Augenblick auch ſchlechterdings kein erheblicher Nachtheil und ſo wenig für die Kunſt überhaupt als für die Sache ihres angefangenen geiſtigen Sieges insbeſondere, denn das erſtarkte Element, auf welchem dieſer vornehmlichſt beruhte, hatte in der Praxis ſelbſt ſchon — wie früher gezeigt — gewiſſermaßen zu feſten Fuß gefaßt, als daß, ungeachtet aller und der leidenſchaftlichſten Gegenſätze, es ſo bald wieder daraus verbannt werden konnte, und um ſo ſicherer und ſiegreicher es zu bewahren, war nur nöthig, daß diejenigen Theile der Muſik, welche fähiger einer theoretiſchen und wiſſenſchaftlichen Behandlung ſich zeigen, als die Praxis an und für ſich ſelbſt, auch mehr und entſchiedener einer Art philoſophiſcher Speculation ausgeſetzt wurden, da auf ſolche Weiſe gleichſam von ſelbſt ſich dann die Praxis in bezeichneter Richtung auch regeln und eine beſtimmt in ſich abgegränzte Form und Norm in ſich

annehmen mußte. Wäre der Raum mir dazu vergönnt, möchte ich noch weiter gehen in der Behauptung, und gradezu den Zeitpunkt unſerer gegenwärtigen Periode noch für viel zu früh, ja das Beſtehen einer reinen Unmöglichkeit darin erklären, durch Schulen, nach wiſſenſchaftlichen Grundſätzen angefertigt und durch kunſt-philoſophiſche Behandlung ausgezeichnet, auch ſchon die Praxis als ſolche, die lebendige Ausübung der Kunſt, das Spiel der Inſtrumente und den Geſang zu regeln und feſtzuſtellen, denn hiezu wäre von vorn herein auch die Bildung eigener praktiſcher Kunſttendenzen, eigenthümlicher, in ſich abgeſchloſſener Kunſt-Subjectivitäten im öffentlichen Leben nothwendig geweſen, und ſolche Bildung konnte durchaus nicht früher eintreten, als bis jener Kampf der intellectuellen oder überhaupt geiſtigen Intereſſen und Elemente in der Kunſt mit den mehr ſinnlichen und phyſiſchen vollkommen vollendet und der Sieg der einen oder andern für einen ganzen hiſtoriſch nennbaren Zeitraum geſichert war, was vorausgeſehen erſt in der folgenden Periode durch Gluck's Einfluß geſchehen konnte. Für den Augenblick war es genug, daß in der Praxis ſelbſt ſich zwei ſolche entgegengeſetzte Richtungen zu entwickeln anfingen, und wie dieſe Entwickelung ihren nothwendigen Grund nur haben konnte in den mancherlei und früher von mir dargethanen politiſchen, religiöſen wie moraliſchen Zuſtänden derjenigen Völker, unter welchen die Kunſt den vornehmſten Heerd ihrer Pflege aufgepflanzt hatte, ſo war natürlich auch derjenigen von beiden a priori ſchon die Oberhand vorbehalten, welche am wenigſten ſich dem Einfluſſe jener Zuſtände und des in dieſen bewegteſten Volkes zu entreißen vermochte, und wie für ſolches Volk wir unzweifelhaft nur das deutſche ſchon in Hinſicht ſeiner geographiſchen Lage und ſeines damaligen politiſchen Treibens zu erkennen vermögen, ſo reichte endlich zur Sicherung ſeines Einfluſſes auch hin, daß das in ihm vorherrſchende Princip der Intelligenz und der in ſeiner Mitte vornehmlichſt erzeugte und lebendige Geiſt wiſſenſchaftlicher Speculation, wie er überhaupt alles öffentliche Kunſttreiben mehr oder weniger überwältigte, ſich von da aus immer inniger und wirkſamer denjenigen einzelnen Theilen unſerer Kunſt zuwandte, welche an und für ſich ſchon zu wiſſenſchaftlichen Unterſuchungen ſich fähiger erweiſen, weil, indem dieſe Theile keine andern ſind, als welche der praktiſchen Ausübung regelnd und ſelbſterzeugend unterliegen, dann von ſelbſt auch ſolche ſich mehr wiſſenſchaftlich und im Sinne höherer Kunſtintelligenz geſtalten mußte. Dieſes Eindringen der wiſſenſchaftlichen Speculation in die einzelnen Theile der mehr theoretiſch-praktiſchen Muſikkunſt hatte wirklich aber und um ſo gewiſſer, allgemeiner und energiſcher zwar mit Beginn der gegenwärtigen Geſchichtsperiode ſtatt, als ſowohl die erkannten außer-

künſtleriſchen Lebensverhältniſſe der verſchiedenen Völker es mit einer merkwürdigen Allſeitigkeit veranlaßten, wie die, beſonders von Seiten der deutſchen Organiſtenſchulen hervorgerufene, bedeutende intellektuelle Ausbildung der Praxis ſelbſt es nothwendig machte. Wenden wir, zur bequemern Ueberſicht, eben ſo wie vorhin bei den Juſtrumenten, unſern Blick jedem einzelnen Theile der theoretiſch-praktiſchen Muſik insbeſondere zu, und ſuchen durch Betrachtung und Erforſchung deſſen, was in angegebener Weiſe darin geſchah, uns von der Wahrheit des Geſagten zu überzeugen.

§. 115.

Fortſetzung.

Am ausgebildetſten fand in der Beziehung das achtzehnte Jahrhundert die Lehre vom Generalbaß, überhaupt von dem harmoniſchen Accompagnement auf dazu fähigen Inſtrumenten vor, und um ſo natürlicher, als eben darin mehrere Jahrhunderte hindurch die vornehmſte Kunſt aller praktiſchen Harmoniker und Contrapunktiſten beſtand, ja — wie wir aus frühern Darſtellungen uns erinnern — die Organiſten des ſechszehnten und ſiebenzehnten Jahrhunderts ſchon verſtanden, eben ſo wohl nach einer unbezifferten als nach einer bezifferten ſogenannten Generalbaßſtimme den Geſang zu begleiten, noch ehe auch nur Viadana in der dürftigſten Weiſe irgend eine theoretiſche Nachweiſung darüber gab, dieſe Nachweiſung ſpäter aber deſto dringlicher und nothwendiger wurde, als der zu begleitende Geſang aufhörte, durchweg ein mehrſtimmiger zu ſeyn, vielmehr hie und da auch wohl ein einſtimmiger war, welcher die größtmöglichſte Richtigkeit in der harmoniſchen Begleitung vorausſetzte, und als ſpäter auch den entfernten Modulationen mehr Zugang in den Geſangscompoſitionen geſtattet wurde *). Indeſſen ſo viel dieſerhalb ſeit Viadana's Zeiten im Laufe des ſiebenzehnten Jahrhunderts für die theoretiſche Feſtſetzung gewiſſer Grundregeln der geſammten Knnſt des Generalbaßſpiels auch geſchah, immer war alles Dahingehörige, genau genommen, nichts weiter als eine Tafel, verzeichnet und überſchrieben mehr oder weniger reich mit Reſultaten oft langjähriger Erfahrung, oder deſſen, was Gewohnheit und althergebrachte Sitte darin gewiſſermaßen als ſtehende Norm angenommen hatten, ohne Rückſicht auf möglichen Wechſel der einzelnen Fälle und ohne Baſirung auf ein eigentliches Syſtem der harmoniſchen Folge, das ja ſelbſt auch in der Kunſt noch ſchlechterdings nicht beſtand. Wir wiſſen, daß, wenn auch weniger die Franzoſen und Engländer, doch die Italiener und die Deutſchen es ſich das ganze Jahr-

*) Man vergleiche hier §. 13 ff. der vorhergehenden erſten Periode.

hundert hindurch ſehr angelegen ſeyn ließen, die geſammte Kunſt des Generalbaßſpieles auf gewiſſe Theoreme oder Regeln zurückzuführen, die, aus dem Weſen der Harmonie wie den möglichen Verbindungen der Melodie ſelbſt hervorgenommen, den Praktiker in den Stand ſetzen möchten, auch unter allen Umſtänden den gerechten Forderungen des beabſichtigten Effektes Genüge zu leiſten. Nur die bedeutendſten der Männer will ich nennen, welche mit aller Kraft ihres Talents und ihrer Erfahrungen einem ſolchen Unternehmen ſich zuwandten; es waren der Speyer'ſche Organiſt Caſpar Vincenz, Agoſtino Aggazzari aus Siena, der Königsberger Organiſt Heinrich Albert, Kaiſer Ferdinands III. Hoforganiſt Wolfgang Ebner, der herzogl. Capellmeiſter Mirandola, Galeazzo Sabbattini, der vielbekannte Organiſt Andreas Werkmeiſter, der uns längſt bekannte Franzoſe Michel Lambert, die Engländer Matthew Lock und Godfrey Keller u. A. Allein man ſehe, ſo weit ſie noch vorliegen, in die Werke, welche von ihnen durch ſolches Beſtreben gefördert wurden: entweder ſind es bloße Uebungsſtücke, ohne lebendigen Unterricht eben ſowohl allen möglichen Verirrungen zugänglich denn jede ander derartige, nur nicht zu ſolchem beſtimmten Lehrzwecke hervorgebrachte Leiſtung, oder — iſt etwa auch eine theoretiſche Anweiſung oder etwas ſolcher Aehnliches damit verbunden — beſchränkt dieſelbe ſich doch blos auf den einen angegebenen Fall, aus dem eine allgemein gültige Regel abzuleiten dem glücklichen Zufalle oder dem Talente und der Einſicht des Studirenden und Uebenden noch überlaſſen bleibt. Nirgends ſchon eine eigentliche kunſtwiſſenſchaftliche Behandlung der Lehrgegenſtände; nirgends auch nur ein Schein von wirklich ſpeculativem Verfahren; nirgends ein Zurückgehen auf allgemein gültige, harmoniſche Grundverhältniſſe und ein Verbinden damit melodiſcher Möglichkeiten; überall nur Specielles oder das nackte Erklären der durch Ziffern und andere Zeichen in der Generalbaßſchrift gegebenen Intervallenverhältniſſe.

Auch das achtzehnte Jahrhundert ſollte noch nicht ſofort, gleich mit ſeinem Anfange, ſo regſam ſich damals die Kunſtſpeculation in vieler Beziehung auch ſchon zeigte, ſo glücklich ſeyn, ein wirkliches Syſtem der Generalbaßſpielkunſt von irgend einem ſeiner großen praktiſchen Meiſter darin zu empfangen. Ein gewiſſer, aus Jena gebürtiger, damals aber in Kopenhagen lebender Fr. Erh. Niedt gab 1700 zu Hamburg heraus: „Muſikaliſche Handleitung" 2c., worin er wenige deutliche Regeln geben wollte, nach denen man componiren und das Generalbaßſpiel lernen könne 2c.; doch ſo vielen praktiſchen Nutzen das Buch an ſich auch haben mochte, ja ſo ſehr, daß ſelbſt Mattheſon es ſpäter einer neuen Bearbeitung und Herausgabe werth hielt, ſo ermangelte es gleichwohl noch aller kunſt-

wiſſenſchaftlichen Tendenz, lehrte nicht viel mehr als ſeine Vorgänger, obſchon in ungleich deutlicherer und faßlicherer Darſtellung. Ein Jahr ſpäter veröffentlichte der Stuttgarter Stiftsorganiſt Jacob Philipp Bödecker „Manuductio nova methodico-practica,“ aber auch dieſe „Methode“ war noch nichts weiter als das Mittheilen einer Menge ganz guter Uebungsſtücke. Ob höhere Anſprüche dem Werke des Dr. Joſ. Phil. Treiber zugeſtanden werden durften, mag die Thatſache entſcheiden, daß der würdige Dilettant, obſchon er als philoſophiſcher Profeſſor zu Jena das Bedürfniß der Zeit beſſer hätte erkennen ſollen, ſeinen ganzen Generalbaß-Unterricht an der Seite zweier Choräle ertheilt, denen er nur hie und da verſchiedene Signaturen unterſtellt, um alle möglichen Accordverbindungen, doch ohne alle wechſelfällige melodiſche Rückſicht, lehren und zeigen zu können. Befriedigender, weil in Etwas doch methodiſch und ſyſtematiſch geordnet, obſchon immer noch nicht umfaſſend, zeigte ſich ſchon Francesco Gaſparini's „Armonico prattico al Cimbalo, overo regole, osservazioni ed Avertimenti per ben suonare il basso, e accompagnare sopra il Cembalo, Spinetta ed Organo,“ welches Buch zum erſtenmal 1708, dann auch 1715, und endlich noch einmal 1754 zu Venedig gedruckt wurde. Doch den Grund zu einem Lehrbuche, das in wahrhaft wiſſenſchaftlicher und umfaſſender Weiſe die Kunſt des Generalbaßſpieles zu erörtern ſich nicht allein zur Aufgabe machte, ſondern dieſelbe mit ziemlich ſyſtematiſcher Ordnung und Folgerichtigkeit dergeſtalt auch löste, daß daraus nach und nach eine förmliche Methode entſtehen konnte, theoretiſch ſo weit in dieſer Kunſt zu unterrichten, daß die Praxis allen Forderungen und Bedingniſſen zu genügen vermöchte, — den Grund zu einem ſolchen Werke, das für unſere Geſchichte demnach von eben ſo großer Wichtigkeit denn faſt auch erſcheint als Rameau's Traité de l'harmonie, weil damit ein beſtimmter und für damals ſehr wichtiger Zweig der praktiſchen Muſikkunſt ſeine erſte wahrhaft wiſſenſchaftliche Baſis erhielt, legte erſt der churſächſiſche Capellmeiſter Joh. David Heinichen *) im Jahre 1711 mit ſeiner zu Hamburg erſchienenen „Neu erfundenen und gründlichen Anweiſung, wie ein Muſikliebender auf gewiſſe vortheilhaftige Art könne zu vollkommener Erlernung des Generalbaſſes entweder durch eigenen Fleiß ſelbſt gelangen, oder durch Andere kurz und glücklich dahin angeführt werden, dergeſtalt, daß er ſowohl die Kirchen- als theatraliſche Sachen, inſonderheit auch das Accompagnement des Recitativs-Styli wohl verſtehe und geſchickt zu traktiren wiſſe“ ꝛc., — ein Werk, auf das

*) Geb. zu Cröſſeln bei Weißenfels 1683, und geſt. 1729 an der Schwindſucht.

denn alsbald auch Mattheſon ſeine, ſo lange als Muſter gegoltenen beiden (große und kleine) Generalbaßſchulen gründete, und das mit dieſen und ſeinen nachfolgenden verbeſſerten Ausgaben auch das geſammte theoretiſche Studium der Generalbaßkunſt in der gegenwärtigen Periode nicht allein erfüllte, ſondern auch leitete, da faſt alle Theoretiker, welche mit ſichtlichem Welteifer von nun an dem Baue eigentlicher Syſteme der Generalbaßſpielkunſt ſich zuwandten, ihre Materialien und ſonſt bedürftigen Kräfte vornehmlichſt nur dieſen Werken entlehnten. So ſelbſt der berühmte Pariſer Organiſt François Dandrieu mit ſeinen „**Principes de l'accompagnement du Clavecin**“ ꝛc. (1727); Joh. Friedr. Lampe, ein geborner Deutſcher, der ſich die meiſte Zeit ſeines Lebens aber in England aufhielt, mit ſeiner „**A plain and compendions method of teaching Thorough-bass after the most rational manner with proper rules for practiſe**“ (London 1737); der Holländer Quirin von Blankenburg mit ſeinen „**Elementa musica**“ ꝛc. (Gravenhage 1739), und viele Andere, welche als Lehrer der Generalbaßkunſt ſich jetzt geltend zu machen ſuchten, und von denen ſelbſt der ſonſt ſo tief und ſelbſtſtändig forſchende Georg Andreas Sorge mit ſeinem „Vorgemach der muſikaliſchen Compoſition“ ꝛc. nicht ausgenommen werden darf.

Wie ſehr überhaupt aber die Speculation jetzt ſich der Generalbaßkunſt zuwandte, bezeugt auch der Umſtand, daß nunmehr, da die ganze Theorie dieſer Kunſt einmal auf beſtimmte wiſſenſchaftlich geordnete Principien zurückgeführt war, allerhand Vorſchläge zur Vereinfachung, Verbeſſerung, Erweiterung u. dergl. mehr von den verſchiedenſten Seiten her gemacht wurden, ſo daß der uns bekannte Rameau ſogar 1742 ein eigenes Werkchen (**Dissertation sur les differentes methodes d'Accompagnement pour le Clavecin ou pour l'Orgue**) herausgeben konnte, in welchem er alle die aus jenen Vorſchlägen entſtandenen verſchiedenen Methoden des Generalbaßſpieles oder vielmehr der Generalbaßlehre und der Generalbaßſchrift neben einander ſtellen und mit kritiſchen Anmerkungen beleuchten konnte.

§. 116.

Fortſetzung.

Denn auch die kritiſche Anſchauung, und nicht allein ihrem Ganzen, ſondern ſelbſt ihren einzelnen Zweigen nach, hatte in Folge jener mehr geiſtigen und intellectuellen Auffaſſung unſerer Kunſt überhaupt ſich bereits einen ſehr fruchtbaren Weg in dieſelbe zu bahnen gewußt. Begreiflich denke ich hier nicht etwa an die mancherlei kleinen Streitigkeiten und Expectorationen, welche mit mehr oder weniger Scharfſinn in der Muſik ſowohl denn in jeder andern Kunſt und Wiſſenſchaft ſchon ſeit länger, ja

ſeit Anfang her über einzelne Gegenſtände derſelben geführt werden ſollten, ſondern an eine kritiſche Geſammt-Auffaſſung der Kunſt und ihrer mannigfachen Verhältniſſe, welche eben ſo wenig in ſolchen Streiten ſich kund zu geben vermochte, als ſie erſt durch jenen mehr wiſſenſchaftlichen Geiſt, wie er jetzt ſtets tiefer und tiefer in die Kunſt eindrang, in wieder belebender Weiſe rege gemacht werden konnte; und merkwürdig genug that ſich eine ſolche Auffaſſung nicht vielleicht erſt, wie man hätte erwarten ſollen, in einer philoſophiſch-kritiſchen Betrachtung des innern oder äußern Weſens unſerer Muſik im Allgemeinen, ſondern ſofort in umfaſſenden, nach Plan und Tendenz weit ausgedehnten periodiſchen Schriften kund, deren Unternehmen abermals beweist, mit welcher Zuverſicht man damals ſchon einer allgemeineren Verbreitung der intellectuellen Kunſtanſchauung entgegen ſehen durfte, ſo gern wir dabei Rückſicht nehmen wollen auf die unermüdliche, raſtloſe Thätigkeit, wie unüberwindliche Kühnheit des Mannes, von welchem vor Allen ein ſolches Unternehmen angeregt und ausgeführt werden ſollte. Es war nämlich Mattheſon, der auf ſolchem Felde ganze Mann ſeiner Zeit, welcher zuerſt es wagte, eine förmliche „Critica musica“ in Hamburg im Jahre 1722 herauszugeben, deren zwei ſtarke Bände er gleichſam zum Sprechſaal über alle bis dahin hauptſächlich in Streit befangene Gegenſtände und dergeſtalt zwar erhob, daß dieſelben darin durch eine wirklich wiſſenſchaftliche, muſikaliſch-kritiſche Betrachtung ihre Beleuchtung und Erledigung finden ſollten. Es würde zu weit führen für meinen Zweck, wollte ich auch nur überſichtlich den geſammten Inhalt des Werkes vorführen. Am wichtigſten darin waren wohl die dem Franzöſiſchen entlehnten und mit Anmerkungen verſehenen vergleichenden Betrachtungen über franzöſiſche und italieniſche Muſik, weil damit gewiſſermaßen bereits eine Art charakteriſtiſcher Nationalität in der Muſik zur Sprache gebracht wurde, die doch nach Vollendung des Kampfes der geiſtigen mit den phyſiſchen Kräften in jener erſt ſich deutlicher und tiefer auszuprägen vermochte; und dann die Abhandlung über Canonik, indem Mattheſon eben darin den Punkt berührte, welcher alle anſtrebenden intellectuellen Mächte gewiſſermaßen in ſich ſelbſt concentrirte, und ſeine nothwendige Vereinigung mit dem ſinnlichen Gegenſatze in einer bedeutungsvollen Vorahnung nachwies. Bei der Schroffheit, mit welcher damals die beiden ſtreitenden Partheien ſich gegenüberſtanden, läßt ſich denken, wie von dieſem Totalangriffe aus Mattheſon wieder in mancherlei kleine Fehden verwickelt wurde; allein bei der ſtets bewahrten Unerſchrockenheit und dem durchdringenden Scharfſinne auch, womit er ſelbſt das ſeinen Kräften Entlegenere und Zweifelhafte zu überwältigen wußte, vermochte ihn das gleichwohl keineswegs zu entmuthigen, und er fuhr

beharrlich fort in dem Werke, das er ſo rüſtig begonnen und das ihn ewig als den Schöpfer eines wahrhaft kritiſchen Geiſtes in der Kunſt bezeichnen wird, der von ſeinen Tagen an denn immer weiter und weiter auch in dieſer, und beſonders auf deutſchem als jenem Boden, wo die Wiſſenſchaft der neuen Kunſtſyſteme ihre erſte Milch geſogen, um ſich griff, ſelbſt der Einſchläferungen ungeachtet, welchen derſelbe durch einige weniger begabte oder einſeitige Nachfolger Mattheſon's für Augenblicke wieder unterliegen ſollte. Ich zähle dahin vor Allem des im Willen ſtarken Dilettanten Mizler Bemühen.

Eine wunderbare Leichtigkeit war es, welche dieſer Mann in der Auffaſſung gegebener Gegenſtände beſaß; ein heller Geiſt und ein wahrlich ſchönes Talent, das ihn beſeelte; er hatte Mattheſon's Schriften mit Eifer geleſen, während ſeines Aufenthaltes in Leipzig mit Bach vielen und intimen Umgang gepflegt; er kannte die Richtung der Zeit, empfand die Nothwendigkeit einer wiſſenſchaftlichen Anſchauung; aber zu viel Mathematiker und zu wenig Philoſoph, ſtellte ſich das angefachte wiſſenſchaftliche Princip ihm auch nur in der abſtrakteſten Weiſe dar, und indem er Theil nahm an dem geträumten großen Werke, die Kunſt zu einer Wiſſenſchaft zu erheben, legte im erklärlichen Mißverſtehen ſeiner Vorgänger und Vorbilder er ſeinen Hebel auch nur da an, wo die Wiſſenſchaft gänzlich von der Kunſt ſich wieder zu trennen anfängt, nämlich blos auf Seiten ihres mathematiſchen Stoffes, der Canonik. Für ſich ſelbſt und in der anfänglichen Iſolirung beharrend, hätte der Kunſt als ſolcher zwar kein bedeutender oder auch nur bemerkenswerther Nachtheil daraus erwachſen können; allein die feſte Ueberzeugung, welche Mizler für die Richtigkeit und Erhabenheit ſeiner Anſicht hegte, mußte bald auch das Verlangen nach größerem Einfluſſe auf die Menge, nach Einfluß auf die künſtleriſche Welt im Großen erzeugen, und einige mehr oder weniger durchbildete Gleichgeſinnte um ſich verſammelnd, gründete er mit Hülfe eines Grafen Giacomo de Lucheſini und des Capellmeiſters Bümler endlich im Jahre 1738 eine ſogenannte Societät der muſikaliſchen Wiſſenſchaften, die unter ſeinem Vorſtande und ſeiner Redaktion eine „Muſikaliſche Bibliothek" herausgab, worin mit der ſtrengſten Conſequenz nun alle jene Anſichten die heftigſten Vertheidiger fanden, welche überhaupt die Geſellſchaft und vor Allen ihre Vorſteher hegten. Es läßt ſich denken, daß durch das Extrem, in welchem hier die Wiſſenſchaft vor allem eigentlichen künſtleriſchen Elemente in der Muſik hervorzutreten drohte, auch auf der entgegengeſetzten Seite eine erneuerte Anſtrengung der Kräfte hervorrief, und ein wahres Glück muß es genannt werden, daß der einflußreichſte, ſcharfſinnigſte und heftigſte Kritiker jener Zeit,

Mattheſon, eben dadurch zu manchen verſöhnenden Milderungen und einer eindringlichen Popularität der Sprache veranlaßt wurde, ſo daß eines Theils zwar der energiſche Durchbruch der Intelligenz in der Kunſt noch aufgehalten, andern Theils doch auch demſelben die nothwendige Unmöglichkeit einer Alleinherrſchaft genommen wurde. In dieſem Sinne ſchrieb auch der däniſche Capellmeiſter Joh. Ad. Scheibe ſeit 1737 zu Hamburg jenen „Kritiſchen Muſikus," der nachmals ſelbſt geſammelt in einer vermehrten Auflage ausgegeben wurde, und die „Muſikaliſche Bibliothek" ſo wenig als Mitzler's kurz darauf gegründete Wochenſchrift „Der muſikaliſche Staarſtecher" (ſeit 1740) vermochten (gottlob) ſich eines vollkommenen Sieges zu erfreuen, mußten vielmehr mit dem vorübergehenden ermattenden Einfluſſe verlieb nehmen, den allerdings ſie in Zeiten ihrer Exiſtenz auf einen gewiſſen Theil des öffentlichen Kunſtlebens ausübten.

§. 117.

Fortſetzung.

Frankreich und die übrigen Länder erhielten in einer ſpäteren Periode erſt, nachdem in Deutſchland ſchon wieder ein Friedr. Wilh. Marpurg, Joh. Ad. Hiller u. A. in mehrfacher und ſtets ſehr einflußreicher Weiſe ſich damit befaßt hatten, ſolche Zeitſchriften, und es dauerte, wie natürlich, auch nach dieſen ſehr wirkſamen Vorgängen noch lange, ehe überhaupt ein kritiſcher Geiſt ſich dort breitere Bahnen zu brechen vermochte. Doch blieb Frankreich dagegen nicht zurück, der philoſophiſchen Forſchung in Beurtheilung ſeiner Leiſtungen wenigſtens in ſo weit einigen Zutritt einzuräumen, als dies ſich nicht allein mit ſeiner vorwaltenden Neigung zu der ſinnlich reizbaren Richtung der Muſik überhaupt vereinigen ließ, ſondern durch das Erwachen einer höhern Intelligenz auch, welches durch den mehrerwähnten deutſchen Einfluß hie und da nicht minder erzeugt worden war, ſogar geboten wurde; und die Geſchichte erzählt die merkwürdige Thatſache, daß Frankreich ehe denn ein anderes Land, wie ein wirkliches Syſtem der Harmonie und der Tonſetzkunſt überhaupt ſich bildete, ſo auch den Anfang machte, ein Princip des Schönen aufzuſtellen, das die Philoſophie unter allen Künſten gemeinſam finden müſſe, und ſomit gewiſſermaßen den Grund zu legen zu einer, wenn auch weniger muſikaliſch-, doch äſthetiſch-kritiſchen Auffaſſung jener Kunſt. Beging Charles Batteux (damals Profeſſor der Philoſophie zu Paris), indem er nämlich zuerſt in ſeinem Werke „**Les beaux arts reduits à un même principe**" (das 1743 zu Paris heraus kam), mit einem dahinſchlagenden Syſteme der Kunſtphiloſophie hervortrat, dabei den Fehler, daß er im erklärlichen Mißverſtande des bekannten Ariſtoteliſchen Grundſatzes zu

ſolchem Principe einzig und allein nur die Nachahmung der Natur in den Werken der ſchönen Kunſt erheben wollte und ſo nach gewiſſermaßen die Idealität ganz und gar ausſchloß von deren letztem Endzwecke, ſo war überhaupt doch auch die äſthetiſche Kunſtanſchauung ſowohl zu einem Gegenſtande der theoretiſchen Speculation damit gemacht, als zugleich dieſer ſchon eine gewiſſe feſte Grundlage gegeben worden, auf der im Erkennen des Irrthums nun leicht ein anderes Syſtem zu erwachſen vermochte, und wir können, ungeachtet jenes darin waltenden Mißverſtändniſſes einer ganz anders gemeinten Ariſtoteliſchen Lehre, uns daher durchaus nicht wundern, wenn wir an die außerordentliche Theilnahme zurückdenken, welche das erwähnte Batteux'ſche Werk, das zudem in dem „**Cours de belles Lettres**“ eine noch ſtrenger und umfaſſender durchgeführte Fortſetzung erhielt, und nicht allein in Frankreich etwa, ſondern auch in dem Auslande, und namentlich in unſerem, der wiſſenſchaftlichen Kunſtforſchung ſo ſehr zugeneigten Deutſchland fand. In Frankreich z. B. erlebten die beiden Schriften in wenigen Jahren vier verſchiedene Auflagen, und in Deutſchland fand das erſte von beiden alsbald ſogar vier verſchiedene Ueberſetzer, worunter ſelbſt der berühmte Joh. Adolph Schlegel *), der demſelben in einem zweiten Bande aber auch viele eigene äſthetiſche Abhandlungen zufügte, die berichtigend und erläuternd ſich über manche Ausſprüche des Hauptwerks ausließen, jedoch ohne damit ein eigenes Syſtem in der äſthetiſchen Kunſtanſchauung auch nur begründen zu wollen. Das zweite Werk bearbeitete in ähnlicher Weiſe Ramler, und um ſeiner Zuthaten willen erlebte dieſe deutſche Ausgabe kurz nach einander nicht weniger als vier verſchiedene und ſtets verbeſſerte und vermehrte Auflagen.

Ueber einzelne muſikaliſche Gegenſtände, welche eine ſolche äſthetiſche oder vielmehr philoſophiſche Betrachtung zulaſſen, waren übrigens auch früher ſchon dergleichen Abhandlungen veröffentlicht worden, indeß ſtets nur vom Standpunkte individueller Anſicht aus und keineswegs noch in der Meinung eines allgemein gültigen und durchgreifenden Princips. So ſchrieb z. B. 1732 ſchon der franzöſiſche Schauſpieler Grandvail eine „**Essai sur le bon gout en Musique;**“ Francesco Geminiani 1739 zu London: „**A Treatise on good Taste and Rules for Playing in good Taste;**“ und 1746 zu Lyon über denſelben Gegenſtand (guter Geſchmack in der Muſik) auch der Secretär der dortigen Academie der Wiſſenſchaften Bollioud de Mermet, dem ſpäter noch manche Andere, ſelbſt Abt Vogler, nachfolgten. Ueber das eigentliche Schöne in

*) Conſiſtorialrath zu Hannover, geb. zu Meißen im Jahre 1721.

der Muſik hatte bereits 1715 der Profeſſor der Philoſophie und Mathematik zu Lauſanne, Johann Peter de Crouſaz, in einer Abhandlung (Traité du Beau ou l'on montre en quoi consiste ce que l'on nomme ainsi par des Exemples tirez de la plupart des Arts et des Sciences), ein eigenes Capitel (das eilfte) geſchrieben; eben ſo überhaupt über das Recht, die wiſſenſchaftliche Speculation Theil an den Geſtaltungen der Muſik nehmen zu laſſen, ſchon 1711 der Schneeberger Rector und Magiſter Johann Doppert, und nachher Mitzler, der Hannover'ſche Cantor und Muſikdirector Johann Chriſtian Winter, auch Mattheſon und Andere.

§. 118.

Fortſetzung.

Dem ungeachtet reichten auch dieſe, ſonach nur vereinzelt und in ſpecieller Beziehung angeſtellten Forſchungen hin, in Gemeinſchaft mit den übrigen, mehr der Praxis der Kunſt ſelbſt zugewandten kritiſchen Beſtrebungen, einen Einfluß auf die muſikaliſchen Leiſtungen überhaupt zu üben, der, eben ſo kräftig, energiſch als durchgreifend, natürlich zunächſt und vor Allem gerichtet ſeyn mußte auf einen gleichfalls beſtimmten und ſyſtematiſch geordneten Abſchluß der eigentlichen Formenlehre, die bis dahin allerdings zwar längſt ſchon in gewiſſe, nicht zu überſchreitende Gränzen ſich vertheilt hatte, doch immer noch kein ſolches Geſetz in ſich aufgenommen, das allgemein als der regelnde Canon der Kunſt überhaupt hätte gelten können. Ich möchte freilich nicht wagen, damit zugleich auch die Behauptung aufzuſtellen, als ſey durch ſolchen Abſchluß der Kunſt überhaupt und als ſolcher ein ſehr weſentlich förderlicher Dienſt geleiſtet worden, da dem Genius, der allein ſchaffend in jener ſich erweiſen ſoll, unverhinderlich dadurch Feſſeln mit einem Male indeß hätten angelegt werden können, ſo eng, wie derſelbe in ſeiner nothwendigen Freiheit ſie niemals duldet; doch ward anderer Seits dadurch einem Mißbrauche dieſer und ſolcher Freiheit auch wieder vorgebeugt und entgegen gearbeitet, der bei weniger normalmäßiger Abgränzung in der praktiſchen Aeußerung, bei der Zügelloſigkeit gewiſſer Kunſtleidenſchaften, nur zu leicht wohl entſtanden wäre; und in ſo fern daher jener ſyſtematiſche Abſchluß der Formenlehre ſich eines Theils etwa blos auf den rhetoriſchen Bau der Periode, die Bedeutung und den Charakter durch irgend einen beſtimmten Namen ausgezeichneter Geſtalten, oder andern Theils etwa auch blos auf die Vergegenwärtigung gegebener Tongeſtalten, auf Vortrag u. dgl. mehr bezog, und nicht etwa auch auf das, was allein das Künſtleriſche in der Schöpfung eigentlicher Tonwerke, das Medium zwiſchen Geiſt und Leben, zwiſchen Seele und Leib ſelbſt ausmacht,

muß gleichwohl und immer als ein ſchönes Zeichen der Zeit, ja dankend anerkannt werden, daß in Folge jenes immer tieferen Eindringens eines wiſſenſchaftlichen Geiſtes und einer mehr wiſſenſchaftlichen Auffaſſung in die Kunſt auch dieſer Theil ihrer Theorie eine ſyſtematiſchere Regelung und gewiſſermaßen canoniſche Baſis fand, da, und namentlich was den Bau der Periode betrifft, hierin ſtets noch die Muſik einer Erweiterung bedurfte, welche, nach dem bereits aufgeworfenen äſthetiſchen Grundſatze, ſie in der Anwendung auch fähig machte, gegenüber der Poeſie, als der Kunſt des Geiſtes, als eine Kunſt der Seele und ſomit deren wirkliche Sprache erſcheinen zu können, wozu bis dahin aber ihrem Periodenbau noch alle Abgeſchloſſenheit, Abrundung und ſinnerfüllende Ausdehnung fehlten.

§. 119.

Fortſetzung.

Daher war in der Beziehung alles Beſtreben zuvörderſt auch nur gerichtet auf die Regelung des rhetoriſchen Theiles der Melodie. Was Alles frühere Zeiten in unſerer Kunſt und vorzüglich ſeit Aufnahme der Monodie, welche nothwendiger Weiſe doch eine Veredlung des melodiſchen Geſanges vorausſetzte, hervorgebracht, neu geſtaltet, verbeſſert und reformirt haben mögen: die Rhythmopöie insbeſondere war gleichwohl immer noch wenig geordnet, wenigſtens ſchlechterdings nicht durch irgend ein, auf wiſſenſchaftlichem Wege gefundenes, allgemeines Princip feſtgeſtellt; ja man ſollte glauben, daß bis zum Anfange unſerer gegenwärtigen Periode nicht einmal das Bedürfniß davon allgemeiner gefühlt wurde, freilich auch nicht früher wohl gefühlt werden konnte, bis das belebte geiſtige Element der Muſik in ſeiner kritiſchen Richtung eine dahingehende äſthetiſche Auffaſſung derſelben möglich werden ließ. Die muſikaliſche Phraſe, als Glied einer muſikaliſchen Periode gedacht, war in der Regel zu kurz, um — was ſie ſollte — irgend einen Gedanken und begreiflichen Sinn auszudrücken, und um gleichwohl einen gewiſſen Umfang in der Compoſition zu erreichen, konnte daher kaum eine zu große Häufung der Cadenzen und überhaupt eine außer allem Ebenmaaße mit den eigentlichen Sätzen liegende öftere Zuſammenſtellung von dergleichen Formeln vermieden werden. Das benahm der Melodie allen Schwung, wie damit einen großen Theil der Kraft ihres Ausdruckes. In der Inſtrumental- und Kammermuſik war dies freilich weniger fühlbar, und wir ſehen daher auch da, wo ſolche den hauptſächlichſten Inbegriff aller Kunſtkultur ausmachte, wie z. B. in Deutſchland, keine ſonderliche Neigung, in dieſem Theile weſentlich fördernd und verbeſſernd ſich zu beſchäftigen. Die Muſik der deutſchen Organiſtenſchulen war rein geiſtiger Natur, verkörpernd allein

ſich in der Harmonie, und wie dieſer von ſelbſt ſich die Melodie aufdrängte; dagegen lebte in Italien, oder wo ſonſt deſſen Künſtler die Herrſchaft übten, dieſelbe hauptſächlich nur im Geſange, und wie ſolcher in der Technik ſogar bis zu ſeiner höchſten Vollendung bereits gediehen war, mußte natürlich in dieſer Muſik auch jener Mangel eben ſo bemerkbar hervortreten, als von daher ſeine Abhülfe fordern. Gewöhnliche Kräfte indeſſen reichten dazu nicht aus, und es mußten mit der Kraft in Erfindung ausdrucksvoller Melodien, mit dem Sinne für die ſchöne Symmetrie der einzelnen Theile eines Ganzen, wie mit der Ueberzeugung von der alleinigen Beſtimmung der Muſik zur Geſtaltung ſchöner Werke, auch die umfaſſendſten harmoniſchen und contrapunktiſchen Kenntniſſe ſich verbinden, um eine Reform dort zu beginnen, welche, aus künſtleriſchem und kunſtwiſſenſchaftlichem Boden zugleich entſproſſen, nach allen Seiten hin die nöthige Befriedigung gewährte. Solcher Verein war derzeit vor Allem Eigenthum der Meiſter jener einſt weltberühmten, von Leonardo Leo und Francesco Durante, Zöglingen Aleſſandro Scarlatti's, gegründeten neapolitaniſchen Schule, und von dieſen Meiſtern ging dann vornehmlich auch mittelſt ſinniger Verlängerung der einzelnen Phraſen und Sätze eine ſolche Verbeſſerung des melodiſchen Periodenbaues aus, welche, übergegangen zur allgemeinen Norm, ſpäter in Wahrheit eine förmliche Regelung des rhetoriſchen Theiles der Melodie oder überhaupt ein Syſtem der Rythmopöie möglich machte. Es iſt hier noch nicht der Ort, namentlich die Tonſetzer anzuführen, durch deren praktiſchen Gebrauch eine ſolche Norm immer feſter ſich begründete, indem dazu, wie zur Beſchreibung des Inhalts der Reform ſelbſt, erſt das folgende Capitel wieder die ſchickliche Gelegenheit bietet; doch läßt ſich auch nicht ſagen, ob die daraus erwachſende theoretiſche Syſtematirung dieſer Norm ſchon in der gegenwärtigen Periode noch erfolgte, da jedes etwa dahin gehörige theoretiſche Werk in unſerer Literatur gänzlich fehlt. Vielleicht daß die Praxis die Theorie ſelbſt hier zugleich erſetzte, wie ſie auch füglich konnte. Zwar ſchrieben ein Eſteve, Blainville und ſelbſt Rouſſeau einzelne Abhandlungen über die Melodie, aber nicht betreff des Periodenbaues, ſondern nur betreff des äſthetiſchen Verhältniſſes derſelben zur Harmonie. Zudem auch konnte eine ſolche Theorie, weil allen Formen mit gleichem Antheile zugehörend, vorerſt nur der Compoſitionslehre überhaupt anheimfallen, und es war genug, daß die Lehre von den Formen insbeſondere da ſich in ſolcher Weiſe ausbildete, wo eine ſolche Vereinigung entweder nicht wohl möglich oder dem eigentlichen Zwecke ihrer normalmäßigen Ausbildung doch hätte nachtheilig werden können.

§. 120.

Fortſetzung.

Perſonen machen die Geſchichte nicht, ſondern die Geſchichte macht ſich ſelbſt, und wir können dieſe eben berührte Thatſache auch keineswegs etwa als das Reſultat kluger Vorausberechnung, ſondern lediglich als die vollkommen natürliche Folge natürlicher Umſtände betrachten, welche weiter hinaus denn auch nothwendig machte, daß, ſolchen Umſtänden gemäß, der beſtimmtere Abſchluß der Formenlehre hauptſächlich nur betreff der ſpeciellſten contrapunktiſchen Geſtalten, und von hier aus ferner in einigen Vocal- und Inſtrumental-Formen insbeſondere ſich geltend machte. Ich ſage ausdrücklich: betreff der ſpeciellſten contrapunktiſchen Geſtalten, oder — um mich noch deutlicher auszudrücken — betreff der contrapunktiſchen Formen im engſten Sinne des Worts, denn der Contrapunkt überhaupt war auch früher ſchon mancherlei theoretiſchen Betrachtungen unterworfen worden, und hatte in aufgeſtellten, allgemein gültigen Geſetzen ſeine normale Regelung erhalten, aber wie er in der Fuge und im Canon insbeſondere ſich geſtaltet, war zwar ebenfalls die Theorie längſt ſchon bemüht geweſen, ihn an beſtimmte Gründe und Lehrſätze zu binden, doch konnte ein eigentliches Syſtem darüber erſt hervortreten, als auch die Rythmopöie und überhaupt jene Rhetorik der melodiſchen Sätze und Perioden ihre genügende, auf gleiche Principien baſirte, wiſſenſchaftliche Vollendung erhalten hatte. Man könnte mir entgegnen, daß ebenfalls auch ein ſolches Syſtem der Lehre vom Contrapunkt ſchon vor dem achtzehnten Jahrhunderte da geweſen, und daß ich ſelbſt ja früher einmal zugegeben habe, wie unter Andern namentlich Angelo Berardi ſich um Aufſtellung eines ſolchen weſentliche Verdienſte erworben; indeß glaube ich, daß eben ſo wenig dahin meine desfallſigen Worte ausgelegt werden können und dürfen, als nähere Prüfung das von genanntem Berardi, oder welchem andern frühern contrapunktiſchen Schriftſteller noch vorliegende Werk wirklich als ein ſolches, auf wiſſenſchaftliche Principien gegründetes und in wiſſenſchaftlicher Durchführung gehaltenes Syſtem angeſehen wiſſen will. Berardi extrahirte ſeine **Documenti armonici**, welche 1687, und ſeine „Muſikaliſche Miscellen,“ welche 1689, auch „**Il perche musicale**,“ welcher 1693 zu Bologna erſchien, und welche Werke ſämmtlich in Wahrheit nach Aufſtellung eines eigentlich contrapunktiſchen Lehrſyſtems auch ſtreben, eben ſowohl noch denn alle ſeine Vorgänger blos aus der vorliegenden Praxis, und wagte keineswegs, losgetrennt von dieſer, auch auf dem Wege ausſchließlicher Speculation einmal ſelbſt zu einem theoretiſchen Reſultate zu gelangen, in welchem die Praxis als ſolche dann nothwendig ſich hätte auflöſen müſſen; konnte übrigens, wie jeder

ſeiner Zeitgenoſſen, ein ſolches Wagniß auch noch gar nicht unternehmen, da ſelbſt der Gedanke darauf begreiflich ſchon eine überhaupt wiſſenſchaftliche Auffaſſung der Kunſt, insbeſondere aber und nothwendiger Weiſe eine völlig ſyſtematiſche Ordnung der Harmonielehre wie des melodiſchen Periodenbaues erheiſchte, welches Alles erſt das achtzehnte Jahrhundert, nachdem das moderne Element in der Muſik überhaupt im vorhergehenden ſiebenzehnten Jahrhundert eine feſtere Wurzel gefaßt und fruchtbare Keime geſchlagen hatte, zu erzeugen im Stande war; und wie uns davon in den mancherlei vorangeſchickten Betrachtungen die vollkommenſte Ueberzeugung wurde, ſo erweist die Geſchichte der Literatur ſpeciell auch, daß ein ſolches Syſtem des ſtrengen Contrapunktes, wie er ſich heute und ſeit der Zeit uns im Bau der Fuge und des Canons herausſtellt, erſt mit dem achtzehnten Jahrhunderte ins Leben trat, ja ſo gewiß als Folge jener ſo eben bemerkten harmoniſchen und melodiſchen Lehr-Reformen, daß ſogar erſt Marpurg's dahin gehöriges Werk („Abhandlung von der Fuge" ꝛc.), welches in gegenwärtiger Periode zwar geſchrieben wurde, doch erſt 1753 durch den Druck in die Oeffentlichkeit kam, als ein ſolches wirkliches Syſtem angeſehen werden kann, und nicht etwa auch ſchon des Gothaſchen Capellmeiſters Gottfried Heinrich Stölzel's „Praktiſcher Beweis, wie aus einem nach dem wahren Fundamente ſolcher Notenkünſteleien geſetzten Canone perpetuo in Hypodiapente quatuor vocum viel und mancherlei, theils an Melodie, theils auch nur an Harmonie unterſchiedene Canones perpetui à 4 zu machen ſeien" (1725); auch nicht Marchand's „Traité de Contrepoint simple ou chant sur le Livre" (Paris 1739), oder gar obigen Berardi's 1706 herausgekommene „Arcani musicali," ſo manche contrapunktiſche Künſtlichkeit darin auf ziemlich klare Weiſe theoretiſch erklärt, gezeigt und gelehrt wird. Natürlich konnte auch Marpurg die Beweiſe ſeiner Lehrſätze nur entlehnen aus ſowohl der eben gegenwärtigen als vergangenen Praxis; doch knüpfte ſein Syſtem ſich weniger an dieſe, denn er den praktiſchen Gebrauch zu dem, was er lediglich auf dem Wege kunſtwiſſenſchaftlicher Speculation als Geſetz gefunden, belegend und beweiſend heraufhob, weshalb auch die Ordnung, in welcher er zu den mancherlei Gegenſtänden ſeiner Betrachtung fortzuſchreiten hatte, eine nothwendig mehr ſyſtematiſchere ſeyn konnte und ſeyn mußte, als den Vorgängern nur irgend möglich werden wollte.

§. 121.

Fortſetzung.

Wie ich vorhin, §. 118, aber ſchon ſagte, darf dieſer demnach zwar in gegenwärtiger Periode noch, doch meiſt auch gegen Ende deſſelben erſt

wirklich hervortretende, ſyſtematiſch beſtimmtere Abſchluß der Formenlehre nur angeſehen werden als eine, wenn auch noch ſo nothwendige, doch durch den Verein ſelbſt erſt begründete Folge des ſowohl philoſophiſch- als materiell-kritiſchen Geiſtes, der ſich in Anſchauung wie Auffaſſung unſerer Kunſtleiſtungen ziemlich gleich mit Anfang des achtzehnten Jahrhunderts geltend zu machen geſucht hatte, und liegt darin denn vorzugsweiſe auch der Grund, warum kaum noch die Theorie in dieſer Beziehung Etwas zu entziffern oder zu entlehnen wagte der Praxis, die allerdings hier ſchon an manche Norm durch Gewohnheit oder Einſicht ſich gebunden hatte; losgetrennt von aller philoſophiſche Grundlage und rein der Wiſſenſchaft des Stoffes zugewandt, mußte die Kritik auch zu einem näher liegenden Reſultate noch führen, und ſo viele Vorwürfe anderer Seits die Geſchichte oder beſſer ihr künſtleriſcher Inhalt und Wille den früher erwähnten, dahin gehörigen Mitzler'ſchen Beſtrebungen zu machen das Recht hätte, muß ſie hier doch denſelben, und zwar um ſo dankbarer den größten Theil des Einfluſſes wieder zuſchreiben, als ohne die vollkommenſte Darlegung dieſer Wiſſenſchaft des Stoffes auch der künſtleriſchen Behandlung des letzteren in ihrer Theorie, ſo weit Erfahrung für ſich und natürliches Gefühl darin auszureichen vermögen, keine ſolche Grundlage gegeben werden konnte, welche auch auf den erwachten Verſtand eben ſo überzeugend von der Richtigkeit des vielleicht auf dem Wege der Erfahrung gefundenen und von der Hand dieſer dann wiſſenſchaftlich geordneten Geſetzes einzuwirken vermochte, als die ſinnliche Wahrnehmung das äſthetiſche Gefühl darauf hinleitete. Mitzler's ganze Kritik und Kunſtanſchauung ging von dem Standpunkte der Wiſſenſchaft aus, jedoch weniger der Wiſſenſchaft der Kunſt als ſolcher, denn der Wiſſenſchaft des künſtleriſchen Stoffes, alſo des Tones, war demnach eine canoniſche oder an dem Faden der Mathematik erzielte, eine wiſſenſchaftliche im abſtrakteſten Sinne; wie weit er ſich von dem Weſen der Kunſt ſelbſt und deren eigentlichſtem Ziele damit entfernte, leuchtet uns heute eben ſowohl noch ein, als viele ſeiner Zeitgenoſſen es ſchon begriffen; doch führte er ſein Syſtem auch nicht ſo ſehr vereinzelt und außer allem künſtleriſchen Einfluſſe gehalten durch, daß nicht manche Gleichgeſinnte ſich hätten um ihn verſammeln und durch ähnliche Bemühungen in ſeinen Beſtrebungen ihn unterſtützen ſollen. Mitzler und ſein kritiſches Syſtem hatte — und mit Recht — viele Gegner, doch fand die Art und Weiſe auch, wie er daſſelbe durchzuführen ſtrebte, vielleicht kaum einen wahren, ausdauernden Freund, ſo zog die Grundlage ſeiner Forſchungen gleichwohl die Aufmerkſamkeit manches tiefen Denkers wieder auf ſich, und wie dieſe Grundlage gewiſſermaßen keine andere denn die

mathematiſche oder vielmehr phyſikaliſche war, ſo fand jene Aufmerkſamkeit hauptſächlich auch nur auf Seiten der Naturwiſſenſchaften ſtatt, denen dadurch zwar kein neues Feld in der Tonkunſt eröffnet, doch eine ſolche neue Anregung und Belebung verſchafft ward, daß jetzt — wie anderer Seits gleichſam die Metaphyſik — ſo auf einmal auch die Phyſik des Tones oder Klanges, als des erſten unveräußerlichen Stoffes muſikaliſcher Geſtaltungen, in ein Gewand ſich hüllte, durch welches immer mehr ſie dem Anſehen eines völlig wiſſenſchaftlichen Syſtems näher geführt ward. Ich erinnere zu dem Behufe nur an die Bemühungen des einſt ſo ſehr berühmten franzöſiſchen Phyſikers und Mathematikers Joſeph Sauveur*). Allerdings war auch vor demſelben die eigentlich phyſiſche Natur des Klanges ſchon vielfach, und ſeit dem ſechszehnten Jahrhunderte bereits unterſucht worden. So hatten namentlich der Quedlinburger Cantor Henricus Baryphonus**), der berühmte Mathematiker Galileo Galilei***), der Philoſoph Renatus Carteſius †), der uns längſt bekannte Anaſtaſius Kircher und der Engländer Thomas Salmon ††) ſich in der Beziehung viele, mehr oder weniger erhebliche Verdienſte erworben; doch trafen ihre Forſchungen entweder vorzugsweiſe nur einzelne Zweige der phyſikaliſchen Klanglehre, oder entbehren dieſelben noch aller eigentlich wiſſenſchaftlichen Grundlage; dieſe, und vornehmlich dieſe, ſchaffte jener Lehre erſt genannter Sauveur in mehreren umfaſſenden Abhandlungen, die ſeit 1701 fortlaufend in mehreren der mathematiſchen Wiſſenſchaften vorzugsweiſe gewidmeten periodiſchen Schriften, ſo wie in den Memoiren der Akademie, welcher er angehörte, erſchienen, und weshalb ſeit ſeiner Zeit und durch ihn auch zuerſt der Name Akuſtik für ſolche Lehre zur beſondern Bezeichnung geſchaffen und angenommen wurde. Freilich war auch dadurch noch keineswegs ein eigentliches und umfaſſendes Syſtem dieſer Wiſſenſchaft, als welche heute und ſeit jenen Tagen wir die Akuſtik begreifen, aufgeſtellt worden, und wenn Sauveur ſelbſt das Verdienſt zuerkannt werden muß, daß er ſogar zur vollſtändigen Regelung der Temperatur, ſo weit dieſelbe auch vordem ſchon manchem Gelehrten zum Gegenſtande tieferer Forſchung, z. B. einem Werkmeiſter u. A.,

*) War Mitglied der Akademie der Wiſſenſchaften zu Paris, und zu Flèche 1653 geboren, geſtorben 1716.

**) Eigentlich Grobſtimme, zu Wernigerode um 1570 geboren.

***) Geb. zu Piſa 1564, und geſt. zu Florenz 1642.

†) Im Haag 1596 geboren.

††) Magiſter zu Oxford um 1700.

gedient hatte, mit ſeinen mancherlei Forſchungen den erſten Anſtoß gegeben, ſo duldete die Zerſtreutheit ſeiner Betrachtung doch nicht, und ſein faſt einſeitiges Haften an dem bloßen Erſcheinen des Tones und ſeiner phyſiſchen Urſachen, daß wir ſelbſt in der Zuſammenſtellung ſeiner mannigfachen Schriften, welche ſpäter unter dem Titel: „**Principes de Acoustique et de Musique**“ verſucht wurde, ein eigentliches Syſtem der mathematiſchen Klanglehre ſchon erblicken. Indeſſen führte er durch die wiſſenſchaftliche Grundlage, welche überhaupt er — wie geſagt — dieſer ſchaffte, doch dieſelbe einem ſolchen Syſtem ſchon näher, und Leonhard Euler*) hatte nachgehends leichte Mühe, als er, mit Benützung weiterer Forſchungen, namentlich denen von ſeinem Lehrer und ſeinen Freunden, Vater und Söhne Bernoulli, von Sorge, Mattheſon u. A., und — wie bemerkt — wohl nicht ohne Anregung von Seiten Mitzler's und der Beſtrebungen ſeiner muſikaliſch gebildeten Freunde, 1739 wirklich ein ſolches Syſtem aufſtellte in ſeinem „**Tentamen novae Theoriae Musicae ex certissimis Harmoniae principiis dilucide expositae,**“ das für die Folge auch, ungeachtet der mancherlei Berichtigungen, welche es von Seiten der praktiſch muſikkundigeren Akuſtiker noch zuließ und ſelbſt nothwendig machte, Grundlage und Baſis aller weitern derartigen wiſſenſchaftlichen Forſchungen blieb, binnen weniger als zehn Jahren auch drei verſchiedene Auflagen erlebte und von Profeſſor Engel in Berlin ins Deutſche überſetzt ward. Ohne mich auf eine nähere Angabe des Inhalts dieſes wichtigen Werkes damit einzulaſſen, muß doch bemerkt werden, daß, wie auch der Titel ſchon andeutet, Euler darin vor Allem Rückſicht auf die neuen Theorien der harmoniſchen Tonverbindung nahm, und daß ſomit auch von dieſer Seite her der Beweis geführt wird, wie ſelbſt die Akuſtik nicht eine höhere wiſſenſchaftliche Auffaſſung zuließ, bis die Syſtematirung der Harmonie, wenigſtens in der Praxis, ſchon ihre ganze Vollendung gefunden hatte. Findet dem ungeachtet, und wie ich bereits bemerkte, ſich Manches darin, namentlich betreff der temperirten Scala-Eintheilung, was vor dem Forum der ausübenden Muſik durchaus nicht Stich hält und nicht Stich halten kann, ſo lag der Grund davon einzig in den geringen praktiſch-muſikaliſchen Kenntniſſen, welche Euler ſelbſt beſaß; aber das kann dem angezeigten hiſtoriſchen Werthe, welchen das Buch in unſerer Literatur behauptet, gleichwohl keinen Abbruch thun, und mußte es befähigten Nachfolgern von Euler, unter denen namentlich Chladni hervorzuheben iſt, vorbehalten bleiben, die betreffenden Berichtigungen zu führen.

---

*) Geb. zu Baſel 1707, Prof. zu Petersburg, und geſt. daſelbſt 1783.

§. 122.
Fortſetzung.

Soll endlich ein anderer und dem öffentlichen Muſikleben vielleicht entlegenerer Zweig der Kunſttheorie auch noch genannt werden, auf welchen jener Geiſt der wiſſenſchaftlichen Speculation, der in den Verhältniſſen der Zeiten und Völker mit Ende des ſiebenzehnten Jahrhunderts eine ſo ſtärkende Nahrung fand, und mit Beginn des achtzehnten, gegenüber einer überaus regen Entwickelung des Princips ſinnlich ergreifender Reizung, auch mit der ganzen Kraft erhöhter Intelligenz ziemlich in allem Treiben und Verwenden eigentlicher Tonkunſt dann hervortrat, nicht minder denn auf alle bisher genannte einzelne Richtungen künſtleriſcher Erkenntniß einen mächtig pulſirenden Einfluß übte, ſo iſt es die Geſchichte. Keine Zeit war, welche zum mindeſten die wichtigeren und bemerkbareren, einflußreicheren ihrer Erſcheinungen nicht auf irgend eine Weiſe und mit mehr oder weniger Ausführlichkeit oder Umſtändlichkeit für die Nachwelt aufzubewahren ſtrebte; wie jeder Tag ſeine Geſchichte, ſo hat jedes Volk, jede Zeit und jede Richtung des Lebens auch ein Buch, in welchem dieſelbe verzeichnet ſteht, und wäre es nur ein todtes, doch bedeutungsvolles Merkmal der Erinnerung. Dem gemäß ſtand auch unſere Muſik von ihren erſten Anfängen an niemals nach, ihren Charakter oder die charakteriſtiſchen Zeichen ihres Lebens zu erhalten in einer Art, welche von Epoche zu Epoche fähig war, wenigſtens einige Kenntniß davon auch auf die ſpätere Nachwelt, auf alle Zeiten hin zu überliefern, und als in den Tagen höherer Cultur und Civiliſation die Wiſſenſchaft anfing, nicht blos im Worte, ſondern in der Schrift auch ſich zu bethätigen, fehlte es nicht an Männern, welche im Begreifen ihres Werthes für Staat und Haus, für Geiſt, Leib und Seele auch unſerer Kunſt hie und da eine ſolche Aufmerkſamkeit zuwendeten, daß ſie zum mindeſten geeigneten Ortes in ihren ſonſtigen Schriften die merkenswertheſten Züge davon niederlegten, und ſo, mit unerlöſchlicher Erhaltung jener, auch ſie der ſpäteſten Betrachtung noch ausſetzten. Ja ſehen wir ſelbſt auf unſere gegenwärtige Muſik, welche mit Chriſtus ihren erſten und eigentlichſten Anfang wieder nahm, in ſolcher Beziehung nur hin, ſo war kaum die düſtere Zeit des Mittelalters, die Herrſchaft des Ritterthums und der Minne vorüber, und hatte Kunſt und Wiſſenſchaft mit ihrem innerſten Sinne einen nur etwas höheren Aufſchwung wieder gewonnen, als auch die Literatur ſchon wieder für ihre Pflicht hielt, wie andere, ſo nicht minder die zerſtörten Denkmäler und Documente vorgänglicher muſikaliſcher Kunſtcharaktere zu ſammeln und in möglichſt getreuer und verſtändlicher Umſchreibung oder eigener Darlegung zur Nachwelt zu bringen. Doch geſtaltete all' ſolches Bemühen ſich immer

noch als ein blos vereinzeltes: nicht der Muſik als einem Geſammtkörper war die hiſtoriſche Forſchung zugerichtet, ſondern fortan blos einzelnen Zweigen derſelben und entweder für ſich oder in Hinſicht auf ihre nationale Wanderung, wenn ich mich ſo ausdrücken darf. Wir haben Nachrichten aus jenen frühern Zeiten über Inſtrumente, Geſangsformen und andere einzelne Kunſtzweige; haben Werke, in denen bald die Geſchichte der römiſchen, bald die der griechiſchen, bald der hebräiſchen, auch der erſten chriſtlichen Muſik erzählt wird; Werke, die ſich über die Beſchaffenheit der Muſik bei einzelnen Volksſtämmen wie bei ganzen Nationen verbreiten; haben ſelbſt vergleichende Ueberſichten hie und da, in denen das Kunſttreiben unter den einzelnen Ländern und Völkern mit Rückſicht auf ſeine hiſtoriſche Entwickelung neben einander geſtellt erſcheint; haben Schriften aus jener Zeit ſogar über Urſprung und Fortgang der Muſik; — aber dennoch keine eigentliche Geſchichte, kein Werk, das dieſen Urſprung und Fortgang mit philoſophiſchem Scharfblicke auch und mit richtig erwägender Verbindung der mancherlei Umſtände und Zeitereigniſſe dargeſtellt, kurz eine Geſchichte der Muſik in ihrem Geſammtumfange, in der Univerſalität ihres Begriffs enthalten und gegeben hätte.

Mag ich zu befürchten haben, daß man mich hier an die, in ihrer Art allerdings ſehr werthvollen beiden Abhandlungen des Sethus Calviſus von 1600*); an das von 1614 bis 1618 zu Wolfenbüttel und Wittenberg erſchienene, freilich auch für uns noch ſehr wichtige Werk des Michael Prätorius: „**Syntagma musicum ex veterum et recentiorum ecclesiasticorum autorum lectione**“ ꝛc., und an welch' andere Schrift jener frühern Zeit noch erinnert, ſo bleibt meine Ueberzeugung gleichwohl dieſelbe, da nirgends in allen dieſen Werken und Schriften die Bedingung erfüllt wird, an welcher die Realiſirung einer Geſchichte in bezeichnetem Sinne haftet. Unſtreitig ſind die beiden angeführten die werthvollſten unter allen älteren hiſtoriſchen Schriften, welche nicht etwa blos gelegentlich auf die Muſik, oder — wenn ſpeciell auch — doch nur auf den einen oder andern einzelnen Theil derſelben Rückſicht nehmen, ſondern unſere Kunſt im Ganzen dabei zu erfaſſen wenigſtens die Abſicht haben; indeſſen was ſind und was enthalten ſie? — des erſten Werkes erſte Abhandlung giebt — wie auch der unten vollſtändig mitgetheilte Titel ſchon anzeigt — Nichts als einige Nachweiſungen über

---

*) **Exercitationes musicae duae. Quarum prior est, de modis musicis, quos vulgo Tonos vocant, recte cagnoscendis, et dijudicandis. Posterior de initio et progressu Musices, aliisque rebus eo spectantibus. Lipsiae 1600.**

das Verhältniß der Töne und Tonſtufen, ihre Kenntniß u. ſ. w., iſt alſo ſchlechterdings nicht hiſtoriſcher Natur, und die zweite Abhandlung, welche dieſe in ausſchließlichem Maaße an ſich zu tragen ſcheint, beſchäftigt ſich auf 65 Octavſeiten lediglich mit der chronologiſchen Folge der einzelnen Hauptbegebenheiten in der Entwickelung unſerer Kunſt, wie denn überhaupt der berühmte Verfaſſer ſich auch hauptſächlich nur dem chronologiſchen Geſchichtsſtudium zuzuwenden pflegte und nicht etwa auch den Lebens- und Sachverhältniſſen, welche als eigentliche Seele dieſes durchzupulſiren haben. Des Prätorius **Syntagma** aber, welches zudem unvollendet geblieben iſt, wendet ſich hauptſächlich nur der Kirchenmuſik zu, handelt im erſten Theile z. B. blos von den verſchiedenen ältern Pſalmodien, den Antiphonien, Reſponſorien, Hymnen, Litaneien, kurz der Liturgie überhaupt, von den Inſtrumenten und Muſiken in den Kirchen der Alten u. ſ. w., und wo es (im zweiten Theile) etwa ſeine Betrachtungen auch auf eine außerkirchliche Muſik richtet, da geſchieht es doch mehr in didaktiſcher und philoſophiſcher, denn eigentlich hiſtoriſcher Form, handelt von den ethiſchen, mathematiſchen und phyſiſchen Verhältniſſen der Muſik, von der Beſchaffenheit der Muſiktexte, den Menſuren der Inſtrumente, den Namen der mancherlei Compoſitionsformen u. ſ. w., ſo daß das Ganze mehr nur als eine Quelle für das Studium der ältern Geſchichte denn für eine wirkliche Geſchichte ſelbſt angeſehen werden kann.

§. 123.

Fortſetzung.

Das erſte Werk unſerer Literatur, das allenfalls auf den Werth und den Charkater einer Geſchichte in hier unterlegtem Sinne Anſpruch machen dürfte, iſt jene bekannte „Hiſtoriſche Beſchreibung der edlen Sing- und Klingkunſt“ ꝛc. von dem Sorauer Cantor und Muſikdirector Wolfgang Caſpar Prinz **), und in ſo fern dieſelbe im Jahre 1690 ſchon zu Dresden gedruckt erſchien, möchte gleichwohl meine Meinung, daß das achtzehnte Jahrhundert erſt befähigt geweſen wäre, auch die hiſtoriſche Forſchung bis auf den Punkt der geiſtigen Durchdringung oder überhaupt Wiſſenſchaftlichkeit zu erheben, wo derſelben eine wirklich umfaſſende und in ſyſtematiſcher Form entwickelte Darſtellung der Begebenheiten einer durchlebten langen Vorzeit möglich werden kann, eben ſowohl an Unhaltbarkeit gewinnen, als dadurch dargethan wäre, daß, wie in ſo vielen andern wiſſenſchaftlichen, auf rein geiſtiger Grundlage und Speculation beruhenden Dingen unſerer Kunſt, ſo auch hier,

---

*) Geb. 1641 zu Waldthurn und geſt. 1717.

in Gründung eines wirklich hiſtoriſchen Studiums und einer hiſtoriſchen Auffaſſung der Muſikembleme, Deutſchland allen übrigen Ländern und Völkern um ein Bedeutendes thätig vorangegangen ſey. Indeſſen ſo wenig auffallend die letzte Erſcheinung uns begegnen könnte, da wir erfahren haben, daß, wie in den mancherlei Verhältniſſen dieſes Landes ſie allein nur ihre ſtärkendſte und günſtigſte Nahrung finden konnte, ſo von Deutſchland überhaupt auch erſt die geiſtige Richtung ausging, welche vor Allem von einer ſolch' wiſſenſchaftlichen Kunſtauffaſſung bedingt wird, die das Intereſſe ſelbſt bis zum hiſtoriſchen Studium und zu hiſtoriſcher Darſtellung zu ſteigern im Stande iſt, und ſo große Vorzüge unleugbar jene in Frage ſtehende Schrift von Prinz vor allen ihren mehr oder weniger umfangreichen Vorgängern an ſich trägt, ſo ſehr, daß unbedingt mehr denn irgend ein älteres hiſtoriſches Werk ſie dem Charakter und der Bedeutung einer wirklich allgemeinen Muſikgeſchichte wenigſtens in Etwas entſpricht, — eben ſo gewiß geht ihr dennoch diejenige ſyſtematiſche Anordnung der Gegenſtände und dasjenige Umfaſſen und Durchdringen der verſchiedenen Verhältniſſe und Geſtaltungen der Kunſt in ihren mancherlei Beziehungen zu einander noch ab, wodurch allein der hiſtoriſchen Forſchung möglich wird, einen wahrhaft wiſſenſchaftlichen Geiſt in ſich aufzunehmen und zu bewahren, und wir ſind, von ſolchem Standpunkte aus das Werk wie die Geſchichte überhaupt angeſchaut, gleichwohl genöthigt, den Anfang und Grund einer wahrhaften hiſtoriſchen Literatur wiederum nur im achtzehnten Jahrhunderte zu ſuchen, wo wir, nicht weniger abweichend von der vorangeſtellten patriotiſchen Vermuthung, ihn dann finden aber in Frankreich.

Soll ich aufrichtig reden, ſo war Prinz's Geſchichte genau genommen nichts Anderes, als eine ziemlich vollſtändige Nomenclatur, und konnte bei dem ſparſamen Umfange, den er ihr geſetzt hätte, kaum auch etwas Mehr noch werden. Sie beſteht aus ſiebenzehn Capiteln, aber ſämmtliche erſten dreizehn Capitel z. B. enthalten nicht viel mehr als ein Verzeichniß derjenigen Perſonen und Künſtler, welche vom Anfang an der Reihe nach ſich beſonders in der Muſik ausgezeichnet und um dieſelbe verdient gemacht haben; nur einmal, nämlich im vierten Capitel, nimmt die Betrachtung eine etwas kritiſche Wendung, indem die Frage zur Erörterung kommt, ob ſchon zu David's und Salomon's Zeiten eine Figural- oder bloße Choralmuſik exiſtirt habe, — eine Frage übrigens, deren Beantwortung ſelbſt dem kritiſch befangenſten Talente und Geiſte nicht viel Schwierigkeit machen konnte. Von dem vierzehnten Capitel an verläßt die Darſtellung dann faſt ganz und gar den hiſtoriſchen Faden, wird philoſophiſch-kritiſcher oder didaktiſcher Natur,

und im letzten Capitel giebt der Verfaſſer ſeine eigene Lebensgeſchichte bis zu dem Alter, in welchem er eben ſtand. Ich glaube, daß dieſe Mittheilung über den Inhalt des Werkes ihrer Kürze ungeachtet hinreicht, jenes mein Urtheil darüber zu rechtfertigen und zu begründen. Doch läßt ſich ebenfalls auch nicht verkennen, daß Prinz, ſelbſt durch die Art ſeiner Darſtellung, wenn er auch noch keine eigentliche Geſchichte damit lieferte, ſolcher gleichwohl einen bedeutenden Vorſchub, eine bedeutende Vorarbeit leiſtete, indem die Nomenclatur zum mindeſten hinreichte, die Geſammtkräfte der Kunſt in ihrer Entwickelung auf einmal zu überſehen und zu umfaſſen, und es nun nur darauf ankam, die Wirkungen dieſer Kräfte ſelbſt näher an's Licht zu ziehen, mit einander zu vergleichen und nach Maaßgabe ihrer Wechſelbeziehung unter einander zu vermiſchen, um dann in glücklicher Relation endlich daraus den Grund zu einem wahrhaft hiſtoriſchen Studium und einer wahrhaft hiſtoriſchen Literatur auch in unſerer Muſik zu legen.

Das that denn vor Allen der franzöſiſche Abt Bourdelot in Gemeinſchaft mit einem gewiſſen Bonnet Bourdelot, und was dieſe beiden fleißigen Männer in der Beziehung geſammelt und als das nach Verhältniß glückliche Reſultat langer und emſiger Forſchung herbeigeſchafft hatten, brachte — da ihnen ſelbſt ſolches theils die Zeit, theils ein frühes Hinſterben nicht erlaubte — der Bruder des letzteren, Pierre Bonnet *), in die gehörige ſyſtematiſche Ordnung, und gab es 1715 in Paris heraus unter dem Titel: „**Histoire de la Musique et de ses effets, depuis son origine jusqu'a present.**“ Wie wir die Sache, alle Vorgänge, Umſtände und das Werk anſchauen, iſt dies die erſte eigentliche allgemeine Geſchichte der Muſik, welche unſere Literatur aufzuweiſen hat. Nicht daß ich das Werk ſchon für vollkommen halte **), nicht auch daß ich glaube, daß alle Bedingungen, welche heute vielleicht die Wiſſenſchaft an ein ſolches Buch zu ſtellen gewohnt iſt oder das Recht hat, darin mit nur ziemlichem Genüge erfüllt waren, ſo belebt es unſtreitig doch ein mehr wiſſenſchaftlicher Geiſt ſchon, als irgend einen ſeiner Vorgänger, und entſpricht es mehr denn irgend einer dieſer, in ſeinem unverkennbaren Streben nach ſyſtematiſcher Ordnung und kritiſcher Darſtellung der Gegenſtände, der geiſtigen Auffaſſung und Richtung, welche gegenüber einem Ringen nach möglichſt

*) Parlaments-Zahlmeiſter zu Paris.

**) Iſt keinem Menſchen möglich, in welchem Fache auch etwas Vollkommenes zu leiſten, ſo durfte die Zeit noch weniger ſolches von Bourdelot und Bonnet erwarten, da alle Vorgänger ihnen wohl Mittel und Wege gezeigt, doch keiner von denſelben den Weg ſelbſt auch ſchon betreten hatte.

glanzvoller ſinnlicher Regung mit Anfang unſerer gegenwärtigen Periode auch in unſerer Kunſt ihre Herrſchaft aufgeſchlagen, und wenn auch nicht über dieſen ihren Gegenſatz völlig geſiegt, doch — wie auch ſchon angedeutet und ſpäter uns noch deutlicher ſich ergeben wird — die lebendigſte Hoffnung auf einen demnächſtigen Sieg mit Hülfe der mancherlei anderen politiſchen und moraliſchen Völkerzuſtände ſich vergewiſſert hatte; und es war ſomit zum mindeſten der vollkommene Grund auch zu einer ächt hiſtoriſchen Entwickelung unſerer Literatur gelegt worden. Daher empfing ja die Welt das Werk auch mit dem lauteſten Beifalle und der lebhafteſten Theilnahme, und ruhete nun — freilich auffallend genug — jedes weitere Bemühen der Art ſo ſehr die ganze Periode hindurch, daß wir den Sieg des Geiſtigen über das Leibliche in der Kunſt erſt mit Ende derſelben vollſtändig vollbracht ſehen müſſen, ehe ſich auch nur ein Zeichen ergiebt, das ſich dem Bonnet'ſchen Werke vergleichend zufügen ließe.

§. 124.

Fortſetzung.

Bereits 1725 nämlich erſchien von dieſem zu Amſterdam eine neue Auflage mit dem paſſenden Titelzuſatze „et en quoi consiste sa beauté“ und einer Vermehrung von drei Bänden, in denen Freneuſe eine kritiſche Vergleichung der italieniſchen und franzöſiſchen Muſik (Comparaison de la Musique italienne et de la Musique français*) verſucht hatte, und andere Ausgaben folgten ſchnell nach. Meine letzte, am Schluſſe des vorigen Paragraphen ausgeſprochene Behauptung dann betreffend, ſo ſcheint derſelben zwar die Thatſache entgegenzuſtehen, daß auch 1743 ein großes, treffliches Geſchichtswerk in vier Bänden von einem gewiſſen Bourdelot durch eine holländiſche Buchhandlung edirt wurde; allein dieſes Werk, das zwar den veränderten Titel „Histoire de la Musique depuis son origine, les progrés successifs de cet art jusqu'a présent et la comparaison“ ꝛc. führte, war gleichwohl nichts Anderes als eine unter jenem Namen veranſtaltete neue Ausgabe der letztangeführten holländiſchen Edition des Bonnet'ſchen Werkes, was auch bald nach ihrem Erſcheinen von Andern entdeckt wurde; und die übrigen hiſtoriſchen Werke aus der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, welche die Zeit unſerer

*) Deshalb findet man öfters auch Freneuſe als den Nachfolger in der muſikaliſchen Heſtoriographie bezeichnet, aber Jean Laurent le Cerf de la Vieurille de Freneuſe, welcher ſeit 1696 Siegelbewahrer des Parlaments der Normandie war und 1707 ſtarb, hatte dieſe Comparaison weit früher geſchrieben, und der Verleger ſie nur des Intereſſes halber der neuen Ausgabe von Bonnet's Geſchichte zugefügt.

hier gegenwärtigen Periode umfaßt, z. B. die Geſchichte der Künſte und Wiſſenſchaften von Antoine Yves Goguet, von Felix Juvenal de Carlencas u. A., von welchen auch deutſche Ueberſetzungen beſorgt wurden, berührten die Muſik entweder nur beiläufig und daher meiſt oberflächlich, oder waren ſie blos einem gewiſſen Zweige derſelben, einem beſondern Volke ꝛc. gewidmet, wie z. B. Charles Rollin's alte ägyptiſche Geſchichte, in welcher auch die Muſik der Aegypter einer weitläufigen Betrachtung gewürdigt wird. Erſt der bekannte Pater und Conventual Giambattiſta Martini zu Bologna *) trat wieder hervor mit einer, ſeiner Zeit und dem damaligen Stande der Künſte und Wiſſenſchaften würdigen, eigentlich allgemeinen Geſchichte der Muſik (**Storia della Musica**); indeſſen in ſo fern dieſelbe erſt von 1757 an ſucceſſive bis zum Jahre 1781 durch den Druck veröffentlicht wurde, gehört ſie kaum noch hierher, und muß als Produkt der nächſtfolgenden Periode betrachtet werden, deren Geſammtinhalt denn am beſten auch die vielen wiſſenſchaftlichen Vorzüge erklärt, welche dieſes Werk noch um Vieles vor dem Bonnet'ſchen auszeichnen. Gleicher Zeit mit Martini ſoll auch ein gewiſſer Pariſer Benedictiner von der Congregation St. Mauri, Namens Caffiat, eine Histoire de la Musique geſchrieben haben; doch ſcheint ſich dieſelbe niemals einer allgemeinen Theilnahme erfreut zu haben, da wir ſie ſelten angeführt finden.

Daß nach Prinz's Vorgange Deutſchland ſo lange, bis auf Marpurg (1759), anſtand, ehe es auch nur einmal wieder die hiſtoriſche Forſchung in ſeine kunſtwiſſenſchaftliche Thätigkeit hineinzog, alſo in dem ganzen Verlaufe unſerer gegenwärtigen Periode nicht eine einzige erhebliche hiſtoriſche Schrift zu Tage förderte, läßt ſich dieſſeits nur einzig daraus erklären, daß das viel befriedigende Bonnet'ſche Buch auch in Deutſchland, nämlich in Frankfurt a. M. gedruckt, und von da aus in ziemlich ſtarken Auflagen verbreitet wurde, denn — was auch aus dieſer Thatſache hervorgeht — an der Liebe zum hiſtoriſchen Studium fehlte es ſeiner Kunſtwelt eben ſo wenig, als dieſe überhaupt einen Hang zu der entgegengeſetzten Richtung zeigen mochte, vielmehr durchſchnittlich ihren Werth und ihre Bedeutung lediglich in die geiſtige Durchbildung legte, wie darin allein auch ſuchte.

*) Geb. 1706 und geſt. 1784.

Drittes Kapitel.

Sieg der Lyrik über das Dramatiſche in der Muſik, und erneuerte Belebung der geiſtigen Richtung in der Form.

§. 125.

Reform der Arie und die neue neapolitaniſche Schule. Leo und Durante.

Vor allen Dingen — ſagte ich in einem der letztern Paragraphen des vorhergehenden Capitels *) — war bei dem Eindringen der vornehmlich von Deutſchland ausgegangenen, mehr wiſſenſchaftlichen Speculation in die einzelnen Theile und Zweige unſerer Kunſttheorie die Aufmerkſamkeit gerichtet auf eine beſtimmtere Regelung der Melodie, und führte zugleich auch an, auf welcher Seite ein dahinführendes Streben ſich beſonders merklich machte. Es waren die Italiener, und unter dieſen vor Allen die neapolitaniſchen Componiſten, die Meiſter und Schüler der eben entſtandenen neuen neapolitaniſchen Schule, über welche gleich nachher ich noch Näheres zu berichten habe, welche in dieſer Beziehung ſich vornehmlichſt thätig zeigten. In der Natur der Sache lag es ſo begründet. Die Selbſtſtändigkeit der Inſtrumentalmuſik nämlich war von dem modernen Principe in der Kunſt eben ſowohl bedingt worden, als ſie erſt dieſes zu einer prävalirenden Geltung erhob; doch die Freiheit, mit welcher ſolche Selbſtſtändigkeit ſich entfaltete, forderte nothwendig in der Vocalmuſik auch einen entſprechenden Gegenſatz, da anders jenes Princip nicht die Kunſt überhaupt, ſondern nur einen Theil derſelben blos durchdrungen haben würde, was nicht angehen konnte, ſo wenig als zwei Pulſe zugleich in dem menſchlichen Körper zu ſchlagen, als zwei verſchiedene Seelen zugleich ſeine Glieder zu beleben vermögen; und Italien war es, das, ſo gewiß die erſten Keime einer ſelbſtſtändigen Inſtrumentalmuſik auch von ihm nur ausgingen, gleichwohl der weitern Entwickelung und Pflege dieſer Keime ſich entledigte, und in Folge eines trefflich verſtandenen Selbſtbewußtſeyns vornehmlichſt nur an der Vocalmuſik als einem unveräußerlichen Eigenthume fördernd und bildend haftete **), von dem daher aber eben dieſe Förderung und Bildung, durch welche jener ſo nothwendig gebotene Gegenſatz geſchaffen werden konnte, vornehmlichſt auch nur auszu-

*) Siehe vornehmlich §. 119 ff.

**) Vergl. unter Anderm §. 89 ff. des erſten Capitels dieſer Periode, vornehmlichſt aber den Schluß des genannten Paragraphen.

geben hatte. Es wäre kein ſo ſehr unpaſſendes Bild, wenn wir, im Angedenken an die ſchöne Idee von Schiller's „Theilung der Erde," uns etwa vorſtellten, der, welcher Alles giebt und Alles nehmen kann, wie er will, doch immer auch nur im ewigen Rhythmus der Welten auf die beſte Weiſe giebt und nimmt, — dieſer Allmächtige, der auch der Urquell iſt alles Schönen mit dem Guten, habe, als er zugelaſſen, daß mit der geiſtigen Wahrheit des Ausdrucks auch die Schönheit der Form in der Muſik ſich verband, kurz daß das moderne Princip, als das Princip der höchſten Schönheit in Sinn und Geſtalt, auch in der Muſik ſich erhebe zum letzten Endzwecke alles wahrhaft künſtleriſchen Schaffens, was ja mit dem Ausgange des ſiebenzehnten Jahrhunderts geſchehen, jetzt mit Beginn des achtzehnten Jahrhunderts, als dem erſten Momente eines lebendigeren Heraustretens jenes Princips aus ſich ſelbſt, Deutſchland den reinen Ton, Italien aber das tönende Wort zugewieſen als die Bedingungen erwogenen Vereins, und mit der Pflicht ihrer Pflege nach deſſen Sinn, Frankreich und den übrigen Ländern aber belaſſen, ſich von den Zeichen dieſer Pflege zu nehmen, was ihrem Herzen und ihrem Geiſte, ihrer innern wie äußern Natur am meiſten zuſagt. Für Italien aber war Neapel damals ziemlich daſſelbe, was auch heute noch z. B. Paris für Frankreich in artiſtiſcher und ſcientiviſcher Hinſicht iſt, der Centralpunkt aller beſſern und jedenfalls der beſten Kräfte, und theilte daher auch alles Glück und Schickſal, welches ein ſolches Centraliſationsſyſtem für eine Stadt und ihr Land, ja für die Welt nothwendig im Gefolge hat, nämlich das Glück der Herrſchaft und des Tonangebens in allen Dingen, welche nur irgend ein ſolches Syſtem angehen. Mag es ſeyn, daß die ausgezeichneten Talente, Fertigkeiten und Kenntniſſe der Stifter jener Schule, nämlich eines Leonardo Leo und Francesco Durante, denen indeß ein Gaetano Greco auch noch angereihet werden muß*), oder daß die Auszeichnungen, welche beſonders Schüler dieſer neapolitaniſchen Schule ſich, vielleicht als Gewohnheits- oder Modeſache, durchweg zu erfreuen hatten, das Meiſte zu ſolchem Verhältniſſe beitrugen, oder ſoll dies in Wahrheit auch eine Wirkung des außerordentlichen Aufſchwunges, den die Kunſt auf's Neue und eben dort genommen hatte, wie nicht minder eines glücklichen Genius geweſen ſeyn, der im Augenblicke gerade über Neapel ſo ſegnungsvoll waltete, — das Verhältniß ſelbſt, die Sache, war ſo, und wie demnach die talentvollſten und geiſtig begabteſten Tonſetzer und überhaupt Künſtler

*) Leo war geb. 1701 (nach Andern 1694), und ſtarb zu Neapel 1742. Durante war geb. 1693 und ſtarb 1755. Ueber Greco's Geburts- und Todeszeit fehlen alle beſtimmteren Nachrichten.

damals ſtets und alle nach Neapel wanderten, um in der genannten Schule ihre nöthige praktiſche wie theoretiſche Ausbildung zu erhalten oder zum mindeſten doch Zöglinge derſelben in der Welt ſich nennen zu dürfen, ſo gingen natürlich, mit Rückſicht auf die Richtung, welche die italieniſche Muſik jener Zeit bereits vorzugsweiſe genommen hatte und welche früherhin auch von mir ſchon deutlicher bezeichnet wurde, nämlich mit Rückſicht der prävalirenden Richtung auf den vocalen Theil unſerer Muſik, alle Verbeſſerungen, Vervollkommnungen und reformirenden Beſtrebungen nothwendig auch nur von Neapel und ſeiner Schule aus, denn das Neue kann nur geboren werden im Schooße wahrhaft ſchöpferiſcher Kraft, und ſolche Kraft hatte — wie gezeigt — ja die Zeit damals ziemlich ausſchließlich Neapel anheimgegeben.

§. 126.

Fortſetzung.

Die nächſte Folge jener Regelung des rhetoriſchen Theiles der Melodie nun war und mußte aus ſehr nahe liegenden Gründen ſeyn: die Reform der Arie. Wie ich am oben, zuerſt im vorhergehenden Paragraphen, citirten Orte ſchon ſagte, und wie auch Kieſewetter in ſeinem trefflichen Geſchichtsabriſſe zugiebt, war die Rhythmopöie überhaupt bis auf genannte Stifter der neuen neapolitaniſchen Schule noch wenig oder gar nicht geordnet; wer von den Tonſetzern einmal das Rechte und Paſſende darin traf, hatte es weniger der Theorie und dem muſikaliſchen Dogma als ſeinem natürlichen Gefühle und ſeinem Talente zu verdanken, und in ſo fern dieſes damals meiſtens noch dem Glücke überlaſſen geweſen, das den Beruf zur Tonſetzkunſt beſtimmte, ſcheint man ſelbſt das Bedürfniß einer größern Ordnung in dieſen Dingen nicht einmal gefühlt zu haben. Die muſikaliſche Phraſe, als Glied einer muſikaliſchen Periode gedacht, war in der Regel zu kurz, als daß ſie hätte einen Sinn enthalten, einen vollſtändigen Gedanken ausſprechen können; die Cadenzen folgten ſich zu häufig deswegen und ſtanden nicht in dem gehörigen Ebenmaaße zu einander. Aber die Arie auch war deshalb zu kurz und zu ſchnell vorübergehend, um den Eindruck, den ſie hätte machen können, durch zweckmäßige Wiederholung der bedeutendſten Motive zu vervollſtändigen und ſo in der Seele des Zuhörers zu verſtärken und zu befeſtigen. Vor Allen ſah dies Durante ein, deſſen Augenmerk zudem und hauptſächlich nur auf mehr Ordnung und Wohlgefälligkeit im rhythmiſchen Fluſſe der Töne und Gedanken gerichtet war, und man erzählt ſogar von Streitigkeiten, welche er dieſerhalb mit ſeinem Lehrer, dem großen Scarlatti, gehabt, indem derſelbe darin doch ein Zuviel der Modernität erblickt, und das geiſtige Element in der

Form dadurch für zu ſehr beeinträchtigt gehalten habe. Indeß die Mächte und Kräfte der rhythmiſchen Ordnung erwägend, blieb Durante bei ſeinem Unternehmen, und der unendliche Beifall, den ſeine und ſeiner Anhänger Compoſitionen fanden, half ihm und den Seinen auch bald zum Siege.

Kieſewettter meint, Durante und ſeine Genoſſen, überhaupt dieſe neuern Neapolitaner hätten, indem ſie demnach die Phraſe ſowohl als die Arie ſelbſt zu verlängern ſuchten, den Plan zu ſolcher Reform wohl von der Baukunſt hergenommen, da in dieſer nicht blos Schönheit der Umriſſe und der Formen jedes einzelnen Theiles, ſondern auch und namentlich die Symmetrie und die Stellung der auf einander bezüglichen einzelnen Theile nothwendig gefordert wurde; und ich ſelbſt auch möchte ſo wenig jetzt als früher Anlaß nehmen, ſolcher Anſicht zu widerſprechen; doch liegt noch näher wohl die Vermuthung eines Grundes dazu in den Verhältniſſen der Wiſſenſchaften und Künſte überhaupt. Alle Völker erfuhren nach dem verhängnißvollen ſiebenzehnten Jahrhunderte eine neue, kräftige, geiſtige Aufregung, und wie ſich in Deutſchland ſolche z. B. hauptſächlich nur kund gab in einer tiefern wiſſenſchaftlichen Speculation, in Frankreich in einem Ringen nach Syſtemen und nach Univerſalität des Wiſſens, um den Genuß nicht allein zu erleichtern, ſondern ſeine Bedürfniſſe auch mannigfacher zu befriedigen, ſo äußerte in Italien ſich dieſelbe vornehmlich in Belebung des Sinnes für äußere Schönheit, für Schönheiten in der Natur und was dieſelbe hervorbringen mag, wo der ewige Rhythmus aller Verhältniſſe und Verbindungen aber nothwendig auch den Sinn für höhere rhythmiſche Ordnung in andern abſtrakten Dingen erwecken mußte. Sey dem aber auch anders und wie ihm wolle, — genug Durante und Leo fühlten, im richtigen Verſtändniſſe ihrer Zeit und Aufgabe, zuerſt die Nothwendigkeit einer Reform der Arie, und, ſich derſelben unterziehend, damit auch als Mittel die Verlängerung, indem durch ſolche allein den Forderungen der Rhetorik Genüge geleiſtet werden konnte, und dieſe Forderungen hier mit eben ſo viel Recht geſtellt werden als in der Redekunſt insbeſondere, da die Muſik ja erkannt war bereits als eine Sprache, und hier in der Arie zumal die Sprache in Worten nur ein Verſtärkungsmittel des Ausdrucks leihen wollte von der Muſik.

Zu dem Ende verlängerten ſie zuvörderſt nun (außer es wollte der Inhalt des Gedichts etwa durch plötzlichen Ausbruch einer Leidenſchaft ein Anderes gebieten) das Ritornell, um — wie ſie ganz richtig ſchloſſen — den Zuhörer auf den folgenden Geſang vorzubereiten, deſſen Erwartung zu ſpannen, und dadurch des höchſten Grades des möglichen Eindrucks ſich zu vergewiſſern. Dann eröffneten ſie die Arie ſelbſt mit der Haupt-

melodie, und ließen hierauf ein zweites und nach Verhältniß des Textumfanges auch wohl drittes Nebenmotiv folgen. Beide wurden zu weiterer Verlängerung in verwandten Tonarten mit verſchiedenen Wendungen ausgeführt, endlich noch einmal im Hauptt one wiederholt, und als hierauf unter einer paſſenden Inſtrumentalbegleitung, welche ihre Motive meiſt aus dem erſten Hauptritornell nahm, die ſogenannte Cadenz eingetreten war, ſchloß auch der erſte und Haupttheil der Arie, denn der zweite Theil derſelben wurde weit kürzer gehalten, beſtand meiſt nur aus einem kurzen Satze, der nicht ſelten ſeine Motive, wenn gewöhnlich auch im Gegenſatze, doch aus dem erſten Theil entlehnte, um gleichwohl aber ſofort ſich ſehr merklich anzukündigen und geſondert zu erhalten, dieſelben — wenn immerhin auch noch in verwandter, doch der Haupttonart entfernter liegenden Tonart durchführte, und endlich ebenfalls mit einer Cadenz endigte, auf welche zur Vollſtändigkeit des ganzen Muſikſtückes der erſte Theil, bisweilen auch mit einigen unweſentlichen Abänderungen, wiederholt wurde, oder — mit andern Worten — das **Da Capo** eintrat.

Dies war, ihren Hauptumriſſen nach, die Geſtalt, welche nach Vollendung wie in Abſicht ihrer Reform Durante und Leo der Arie verliehen, und welche nun, durch die Kraft ihres Einfluſſes als Componiſten wie als Lehrer, von da an auch zum Typus, zur Norm aller Arien-Compoſition erwählt und erhoben wurde, und ſetze ich hinzu: nicht etwa blos in Italien, ſondern in allen muſikaliſch gebildeten Landen, in Deutſchland ſo gut als in Frankreich, und von hier aus wieder ſo weit, als die Geſangskunſt nur immer ſchon ſich ausgebildet hatte, ſo komme ich abermals darauf zurück, die Außerordentlichkeit der Hebel zu ſchildern, welche für den Augenblick ſich jenem Einfluſſe unterſtellten. Was ſie auch dazu bewegen mochte: alle Tonſetzer der Zeit, welche außerhalb der Inſtrumentalmuſik auch etwas mehr zu leiſten gedachten, als was etwa die Hausmuſik noch zu erfüllen vermochte, eilten, um von der Milch der neapolitaniſchen Schule ihr Talent zu nähren und zu ſtärken, und indem ſie, als Zöglinge dieſer Schule, es waren, welche nachgehends geſucht wurden an allen Enden des europäiſchen Occidents, wo nur das Bedürfniß höherer Werke der Vocalmuſik ſich ausſprach, wurden von ihnen auch alle Formen des Tonſatzes, wie ſie ſolche dort gelernt und ſich gewöhnt hatten, zur geſetzlichen Norm erhoben überall, wo die Form nur Nachahmung noch finden konnte. Nirgends und nie wieder ſtanden zu gleicher Zeit ſo viele ausgezeichnete Meiſter auf dem Plane, als zu jener Zeit, und alleſammt faſt gingen hervor aus der neapolitaniſchen Schule des genannten Durante, Leo und Greco; ich will nur einige nennen, als die Neapolitaner Porpora, Pergoleſi, Abos,

Avoſſa, Caffaro, Carapella, Franceſco und Vinc. Legrenzio Ciampi, Contumacci, Feo, Ferradini, Jerace, Jomelli, Mancini, Paradies, Ragazzi, Sala, Speranza, Traetta, Vinci, Zanatta, die Venetianer Adolfati, Bruſa, Cocchi, Galuppi, Pera (sen.), Giovanni Porta, Saratelli u. A., die Römer Carpani, Caſali, Fil. Ciampi, Chiti, Tinazolli, Nic. Conti, Piticchio, die Bologneſer Riccieri und Riſtori, den Bergamasacener Gozzini, den Paduaner P. Valotti, die Spanier Perez und Teradeglias, unſern Deutſchen Haſſe und noch viele Andere; und indem ſie es waren, welche in und außerhalb Italien das Gebiet der Oper, als das vornehmſte Feld der Arie, vorzugsweiſe beherrſchten. ward ihre Sitte, ihre Form auch gewiſſermaßen zur Sitte, zum Canon der Welt, ſo daß wir — was die Form der Arie insbeſondere betrifft — wohl ſagen dürfen, daß ſelbſt heute noch dieſelbe im Grunde ſich nicht weſentlich geändert hat.

§. 127.

Fortſetzung.

Uebrigens paßte dieſe Form doch auch nicht zu allen Arien-Texten, da ſie einen gewiſſen Umfang auf Seiten dieſer bedingte, welchen der Dichter denſelben nicht immer zu geben theils im Stande war, theils für gut finden konnte, und um lyriſchen Ergüſſen von minderem Wortumfange eine gleich entſprechende Melodie zutheilen zu können, ſchuf man daher, und ſelbſt zur Abwechslung, auch eine zweite Gattung von Arien, deren Geſtalt von jener erſteren ſich hauptſächlich durch einen mindern Umfang und eine mindere Solennität unterſchied. Um auch gleich im Namen denſelben von der gewöhnlichen und eigentlichen Arie zu unterſcheiden, nannte man einen ſolchen kleinern und weniger ſolennen lyriſchen Geſang **Cavata** oder **Cavatina**. Dieſer Cavatine fehlte als nothwendiges Merkmal durchweg der zweite Theil der Arie; dieſelbe hatte (wie heute) alſo blos einen Theil, der indeß techniſch eine ziemlich eben ſolche Behandlung erforderte als der erſte Theil der wirklichen Arie, nur durften die Durchführungen der Hauptmotive in verſchiedenen Tonarten weniger zahlreich und auch melismatiſch weniger reich ausgeſtattet ſeyn, ſo wie es die Idee eines unmittelbaren lyriſchen Erguſſes, auf welche überhaupt die ganze Dichtung einer Cavatine beruhte, nothwendig auch erforderte. Außerdem pflegte man dabei die Ritornelle und Zwiſchenſpiele weniger bedeutſam, maſſenhaft und ausgeführt zu geſtalten, als in der eigentlichen Arie, bei welcher z. B. in der Begleitung ſchon die wenigen, dem Orcheſter einverleibten Blasinſtrumente mitwirkten,

die in der Begleitung einer bloßen Cavatine gewöhnlich zu fehlen pflegten, ohne indeß dieſen Mangel zu einer beſtimmten Regel damit erheben zu wollen.

So hatte in dieſer, von Francesco Durante, Leonardo Leo und ihren Schülern, oder überhaupt von den Meiſtern der durch jene geſtifteten neuen neapolitaniſchen Schule geſchaffenen beſtimmteren und gewiſſermaßen philoſophiſch begründeten Regelung des rhetoriſchen Theiles der Melodie überhaupt ſowohl als (folgend daraus) jener der Arie insbeſondere denn das moderne Princip, das in der Selbſtſtändigkeit der Inſtrumente ſo blühend und herrlich ſich entfaltete, auch in der Vocalmuſik einen ungleich entſprechenderen Gegenſatz erhalten, als früher ſolchen zu ſchaffen ſelbſt dem erſten Meiſter eigentlich moderner Muſikkunſt, einem Aleſſandro Scarlatti, nur irgend möglich werden konnte. Es war eine Bedingung der antik-claſſiſchen Muſik, daß das Inſtrumentale ſtets und zum Höchſten nur dienend und anlehnend nebenher ging neben der Harmonie des Vocalen, und daß die Form dieſes Alles verſchmähte, was nicht unmittelbar und unumgänglich nothwendig war zum rein geiſtigen Ausdrucke; ſo bald alſo das Inſtrumentale auch nur den erſten Schritt that, ſelbſtſtändig ſich loszutrennen von letzterem, war auch der erſte Stein moderner Muſik für dieſen Theil bereits erwachſen, doch daß auch der Geſang oder jener Zweig unſerer Kunſt, der unzertrennlich mit ſeinen Wurzeln hinabreicht bis in das Reich alter, ächter Claſſicität, emporſproſſen möchte bis in das Gebiet dieſer neuen Welt: dazu war nöthig, daß mit dem rein geiſtigen Ausdrucke auch eine gewiſſe Schönheit der Form, welche die Sinne zugleich berührt und auf ſinnlichem Wege in die Gemüthswelt eindringt, ſich verband, und wie viel Scarlatti allerdings in dieſer Beziehung bereits leiſtete, indem nicht ein blos grammatikaliſches, ſondern in Wahrheit ſchon ein äſthetiſches, ein philoſophiſches Anſchauen bei dem Baue ſeiner Kunſtwerke ihn leitete, es fehlte ſeinen ſchönen Conſtruktionen immer doch noch das, wodurch die formale Schönheit erſt ihre ganze ſinnliche Vollendung erhält, nämlich die Symmetrie in den rhythmiſchen Verhältniſſen, der nicht blos intenſive oder qualitative, ſondern auch extenſive oder quantitative Rhythmus im Großen wie im Kleinen und in beiden einzeln, wie in beiden wieder zugleich und unter ſich. Solche Symmetrie des Geſanges und der Melodie ward erſt von des Vermittlers zwiſchen Alt- und Neuzeit großen Schülern Durante und Leo geſchaffen, und indem dies geſchah, von ihnen denn das moderne Princip insbeſondere auch erſt in der Vocalmuſik befeſtigt.

§ 128.

Entwickelung des lyriſchen Geſanges bis zur Bravour-Arie.

Nun kam dazu aber der außerordentlich ſinnliche Schmuck und Glanz, mit welchem jenſeits das aus der ſelbſtſtändigen Inſtrumentalmuſik erwachſene Virtuoſenthum, ungeachtet ſeiner Jugend, ſich ſchon zu umgeben anfing, wie dieſſeits die ungemein techniſchen Fähig- und Fertigkeiten, über welche die Vocalmuſik ſchon zu gebieten vermochte, und das unaufhaltſame Streben der Sänger, nur durch Entfaltung des höchſt möglichſten Reichthums ſolchartiger Kräfte und Fähigkeiten ſich einer vor dem andern hervorzuthun, immer weiter emporzuſchwingen bis auf den höchſten Grad des Anſehens ſowohl in der Welt der Kunſt für ſich als in der Welt ihrer bloßen Conſumtion *); es kam ferner dazu das außerordentliche Wohlgefallen, welches die große Maſſe auch an dergleichen ſinnlichem Schmucke und an dieſen Fertigkeiten zeigte, wie die ungemeine Belohnung in Gütern, Ruf und Ehre, welche ſowohl die Tonſetzer, von denen den Sängern die meiſte Gelegenheit zur Darlegung mühſam angelernter praktiſcher Künſte wurde, als dieſe ausübenden Künſtler ſelbſt fanden auf Seiten der Großen, je mehr nur von ihnen gehuldigt wurde dem Gott des blos ſinnlichen Genuſſes auch in der Kunſt; ja es kam endlich auch dazu der gewaltige Kampf, den insbeſondere zwar nur in der Kammer- oder Hausmuſik die geiſtigen und phyſiſchen Elemente gegen einander begonnen hatten, der gleichwohl aber auch nicht ohne Einfluß auf die übrigen Zweige der künſtleriſchen Aeußerung bleiben konnte, und der, ſollte der von erſteren gedrohte und geahnte Sieg wo nicht ganz unmöglich gemacht, doch ſo weit als nur immer möglich noch hinausgeſchoben werden, auf Seiten der letztern und ihrer Vertreter wahrlich nicht gewöhnliche Anſtrengungen blos forderte **); — und alles Dies, all' dies ſo vielfach entgegengeſetzte Ringen, Streben, Wollen, Verlangen, Fordern, Gebieten und Erzeugen in vergleichende Erwägung gezogen, können wir, ſelbſt ohne Bedacht auf den Salomoniſchen Spruch, daß unter dem Monde nichts Vollkommenes exiſtirt, uns gar nicht wundern, wenn wir bald die von Leo und Durante in Sachen der Melodie und des rhetoriſchen Schwunges der Arie ſo ſchön erfundene, erdachte und feſtgeſetzte Regel entweder gänzlich mißverſtehen und umgangen oder doch zu weit und wenig rückſichtsvoll auf ihren weſentlichen Grund getrieben ſehen ſelbſt von den bewährteſten Zöglingen und talent- wie kraftvollſten

*) Vergl. hier beſonders §. 95 ff. des erſten Capitels dieſer Periode.

** Vergl. beſonders §. 104 ff. des erſten Capitels dieſer Periode.

Meiſtern der von Jenen gegründeten und repräſentirten weltberühmten neapolitaniſchen Schule.

Wie es ja ſelbſt heute noch hie und da der Fall iſt, wollte die Menge zwar Opern, und ſchauen ſo gern darin als hören, doch auch vornehmlichſt bewundern können den einzelnen berühmten Sänger, auf deſſen Beſitz ſie ſtolz war; und von Seiten dieſes wieder ward kein Fleiß und keine Acht verwendet auf ein Werk, in welchem jene Bedingung der ſpeciellen Bewunderung nicht der bildende Führer geweſen wäre und er ſomit nicht Gelegenheit erhalten hätte, ſich beſonders der Menge zu zeigen, und vor dieſer in der ganzen Glorie ſeiner künſtleriſchen Allmächtigkeit hervorzutreten. Es war die Zeit der künſtleriſchen Oligarchie, deren Sonne das Virtuoſenthum in ſeiner überraſchenden Neuheit und in dem überwältigenden Reize ſeiner Mittel über das Opern- und überhaupt Geſangsweſen damals hatte aufgehen heißen, und gebe ich auch zu, daß allein Italiens Verhältniſſe und Lage geeignet waren, dieſem und einem ſolchen Syſteme Eingang und (nur einigermaßen) dauernde Herrſchaft zu geſtatten, ſo iſt anderer Seits wieder nicht zu vergeſſen, daß im Fache der Oper und der höhern Geſangskunſt, ja überhaupt der Vocalmuſik faſt das geſammte Ausland (mit wenigen Ausnahmen) damals von Italien noch borgte, daß Italiens Oberherrſchaft in dieſer Beziehung eine allgemein anerkannte war, und daß ſomit Allem, was dort und wie es ſich dort in dieſer Beziehung geſtaltete, auch a priori ſchon ein weiterer, ein allgemeiner Einfluß verbürgt war. Hatte das Syſtem daher einmal dort nur irgend und welchen feſten Fuß gefaßt, ſo war ziemlich die geſammte Vocalmuſik auch allen ſeinen mehr oder weniger nothwendigen Folgen unverhinderlich ausgeſetzt, und daß wirklich es geſchehen, daß in Wahrheit faſt keine andere Macht als die dieſes ſchrecklichen Syſtems der künſtleriſchen Oligarchie damals leitend und fügend in die Verhältniſſe und Geſchichte der Vocal- und beſonders Opernmuſik eingriff, und auch eingreifen konnte oder wollte, beweiſen eben ſowohl die natürlichen Urſachen, auf denen daſſelbe beruhte, als ſeine für unſern Fall hier ſpeciell erweisbaren Wirkungen.

§. 129.

Fortſetzung.

Wem das Geſchick die günſtigen Mittel gegeben hatte, genießend ſein Leben hier zuzubringen, den hatte eine lange Reihe drangſalvoller Jahre mit Anfang unſerer ruhiger und friedlicher ſich geſtaltenden Periode auch geſtimmt, dieſe Mittel anzuwenden, und Vergnügung und Aufheiterung dafür von ſeinen Tagen zu fordern; den Anderen, dem die Nothwendig-

keit ſolchen Genuſſes ſich zu entſchlagen gebot, mochte das Erlebte mehr zum Nachdenken über ſich ſelbſt und ſeine Beſtimmung ermuntern; ſo finden wir den einen Theil der Menſchheit der Sinnenluſt ergeben mit der ganzen Kraft der Möglichkeit, während der andere ſein Bedürfniß nur aus der geiſtigen Inſichgekehrtheit befriedigt. War jener Theil aber der allein bemittelte, derjenige, von welchem die Kunſt die nothwendige materielle Förderung und Unterſtützung erwarten durfte, und gebot die von dem Geſchicke der Zeit ſelbſt ihm eingeflößte Genußſucht, ſolche Förderung und Unterſtützung nur da und in dem Maaße auch zu leiſten, wo und in welchem ſie ſelbſt Befriedigung hoffen und finden konnte, ſo — was hätte natürlicher ſeyn können? — glaubte die ausübende Kunſt auch wohl, ihm nur auf dem Wege entgegenkommen zu dürfen, auf welchem dieſe Befriedigung zu gewähren ſie die Kraft hatte, auf dem Wege der Sinnlichkeit und des ſinnlichen Glanzes, und that dies dann um ſo bereitwilliger auch, als die Organe, denen ſie zum größten Theile anheim gegeben war (die Caſtraten nämlich), ja meiſt nur um der irdiſchen Vortheile, um des größtmöglichſten Gewinnes willen ſich ihrer Conſtruktion (der Operation) unterworfen hatten. Soll ich hiernach die Reflexion von dem ausübenden Künſtler, von dem Sänger, auch noch auf den ſchaffenden, auf den Tonſetzer, leiten? — Ich glaube nicht, daß es deſſen noch bedarf, und zweifle kaum, daß der Leſer eben ſo wohl von der nothwendigen Folge jenes Syſtems aus dem einmal beſtehenden Zeitverhältniſſe überzeugt iſt, als ich mich, jetzt zu den Folgen deſſelben auch übergehend, jeder weiter dahinführenden Darlegung enthalten zu dürfen meine. Ein Blick in das Buch der Geſchichte unſeres Selbſt und des öffentlichen Lebens — alle Wahrheit wird offenbar.

Um dem Verlangen der Menge zu genügen wie des künſtleriſchen Individuums, um von Seiten dieſes der Liebe zu dem geſchaffenen Werke ſich zu ſichern, ward vornehmlichſt auch auf die Erſcheinung des einzelnen Sängers in der Oper von Seiten der Tonſetzer nach und nach nur Rückſicht genommen. Die Enſembleſtücke und Chöre wurden in derſelben ſtets weniger und bedeutungsleerer, der Längen und Wiederholungen in den Arien und überhaupt lyriſchen Stellen, welche den Virtuoſen zu feſſeln vermochten an den Augenblick der Erſcheinung, dagegen aber immer mehr und mehr. Treffen wir es als ein gebliebenes Uebel doch häufig auch jetzt noch ſo in Italien, wo der Sänger eine Ehre hinein ſetzt, ſeine „Cabalette" zwei- bis dreimal zu wiederholen, und das Publicum ſolche Wiederholung will, um des Sängers Kraft zu ermeſſen. Der Hauptausdruck und Effekt lag in dem erſtern Theile der Arie: ward dieſer daher auch in ſeinen Ausführungen nicht allein

ſo viel als nur immer möglich gedehnt, ſondern ſelbſt, außer dem geſetzlichen Da Capo am Schluſſe, auch vorher öfters noch wiederholt.

Doch nicht allein viel beſchäftigt wollte die Menge den einzelnen geliebten Künſtler und dieſer ſelbſt ſich wiſſen, und ſo lange als möglich ihn ſehen und er ſelbſt geſehen und gehört werden, ſondern bewundern wollten ſie deſſen höchſtmöglichſte Kunſtfertigkeit auch können und er ſelbſt ſich zeigen in dem ganzen, vollen Glanze ſeiner mühſam angelernten Virtuoſität, — und zu der möglichſten Dehnung der Arie oder jedes ſonſtigen lyriſchen Geſanges geſellte ſich daher noch eine Häufung der höchſten techniſchen Schwierigkeiten, der, wenn auch noch ſo ſinnlos oft, doch möglichſt bunt geſtalteten Schnörkel, kleinerer oder größerer Figuren und aller dergleichen Dinge mehr, welche nur irgend geeignet ſeyn konnten, Gelegenheit zur Entwickelung bloßer Virtuoſität oder techniſcher Fertigkeit zu geben: die erſtere, die Arie, geſtaltete ſich um, und erweiterte ſich zu einer **Aria di bravura** (Bravour=Arie), in der nun feſtgehalten der Sänger als einzelnes Individuum für ſich erſchien als der eigentliche Mittelpunkt der Oper und jedes größern Geſangwerkes überhaupt.

§. 130.

Verbreitung der Oper mit dem gleichzeitigen Untergange ihrer intenſiven Kraft.

Freilich konnte das glänzende und reizende Spiel der Sinne, das auf ſolche Weiſe allerdings mehr und mehr verbreitet ward über das geſammte Weſen der Oper, — dieſes Spiel konnte gewiſſermaßen nicht anders denn zur Verbreitung und glänzenden Aufnahme jener auf Seiten des Publicums wieder viel beitragen, da — wie früher gezeigt — einmal die Situation der Völker für ſolch' ſinnlichen Genuß auch in der Kunſt damals am meiſten geſtimmt war, und außerdem überhaupt auch der Menſch im Allgemeinen, als ſinnliches Geſchöpf, mehr und leichter dieſem als einem andern und höhern Genuſſe ſich hingiebt. Sehen wir in die Chroniken der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts: wir müſſen ſtaunen, mit welch' außerordentlicher Raſchheit damals z. B. in Italien die Opernhäuſer in ſelbſt den unbedeutendſten Städten erſtanden! — Ueberall Oper, überall ein Theater, und nirgends ein Publicum, das nicht ſeinen Liebling unter den Operiſten hatte und nach der Bewunderung eines Geſangsvirtuoſen gleichſam dürſtete. Ich führe Italien hier zunächſt als Beiſpiel an; aber die Richtung, welche die Oper=Compoſition in angeführter Weiſe und aus angeführten Gründen nach und nach im beklagenswerthen Mißverſtändniſſe ihrer erſten Gründer genommen hatte, knüpfte in Italien auch ihre erſten Fäden an, und mußte dort daher

in gegenwärtiger Beziehung zunächſt ſeine Wirkungen und in verdoppelter Kraft zwar äußern. Doch war es auch in den übrigen Ländern nicht viel anders.

In Frankreich drängte Rameau vor Allen ſich in die vorderſte Reihe drr Opern-Componiſten, und war früher, ganze vier Decennien lang, Lully der einzig bewunderte Meiſter in dieſem Tongebiete bei den Franzoſen geweſen, ſo ward auf einmal in der That er (Rameau) es jetzt; wodurch? — weil mehr denn ein Anderer er es verſtand oder ſich überwinden mochte, mehrerwähntem Verlangen des Volkes wie der ſogenannten gebildeten Welt und der ausübenden Künſtler nachzukommen, kurz auf demſelben Wege fortzuſchreiten, den die italieniſchen Tonſetzer aus gleicher Nothwendigkeit dem Auslande vorzeichneten, aber um ſo gebieteriſcher auch vorzeichnen konnten, als die vorzüglichſten, bewundertſten und einflußreichſten Zöglinge immer noch von dorther bezogen wurden und bezogen werden mußten. Mag es ſeyn, daß ein ungewöhnlicher Stolz, eine unbeſiegbare Sucht nach Glanz und öffentlichen Ehren, welche dieſen in ſo vieler Hinſicht außerordentlichen Mann beherrſchte, nicht minder bedeutenden Antheil an dieſer, mit ſeinen theoretiſchen und philoſophiſchen Syſtemen oft in dem geradeſten Widerſpruche ſtehenden Anlehnung an, doch im Grunde ausländiſche, nur der eigenen ſinnlichen Population prüfungslos beſonders zuſagende Sitte hatte: die Sache ſelbſt war ſo, und gleich von ſeiner erſten Oper „Hyppolite et Aricie“ an, der nachgehends noch mehr denn zwanzig andere folgten, gewann Rameau die Stimmen aller Liebhaber und ſogenannten Kenner, Schöngeiſter und Gelehrten der Bevölkerung von Paris, d. h. Frankreich, für ſich, und es ſchworen jetzt alle dieſe eben ſo orthodox und beharrlich auf ihn, denn vorher ſo lange auf Lully; ja das Muſter für alle weitere Oper-Compoſition auf fränkiſchem Boden ſollte er werden, und vermochte im Auslande auch ſein Name nicht zu gleichem Ruhme und Glanze zu gelangen, ſtanden hier ſtets die wirklichen, ich will damit ſagen — nach Leib wie nach Geiſt gebornen Italiener im Wege, ſo war es durch ihn doch nahe daran, daß man Vergleichungen daſelbſt anſtellte, ob Italien oder Frankreich vorzuziehen ſey im Fache der Kunſt, da, wenn dieſem im Weſentlichen auch alle Form von jenem vorgeſchrieben wurde, Frankreich ſtets doch auch noch ſo viel Eigenthümliches hinzu that, als ſein ungleich größerer Hang zu Eleganz, Pracht und quantitativem Prunk etwa erforderte.

England zeigt uns kein anderes Bild, und ſelbſt Händel, der frühzeitig dort den Wahlplatz ſeines Genius abſteckte, konnte in die Farben keine andere als eine gleiche miſchen. Es iſt wahr, daß durch

dieſen Heros vorzüglich für die Muſik überhaupt ſowohl als Aufnahme des Opernweſens in England insbeſondere außerordentlich viel geſchah; allein eben ſo gewiß auch thut man Unrecht, wenn weniger auf Rechnung der Zeitumſtände als auf des Talents dieſes Helden insbeſondere, ja wohl ganz allein gar, man eine ſolche Aufnahme zu ſchreiben ſich geneigt findet. Allerdings hielt ſeine eigenſinnige Kraft und ſein überlegener Geiſt, als er 1710 zum erſtenmal und nachgehends 1712 zum zweitenmal zu dauerndem Aufenthalte nach England kam, und dort die Italiener im Beſitze einer unerſchütterlichen Alleinherrſchaft fand, deren Uebermuth lange im Zaume; allein auf welche Weiſe auch er ſich gegen ihre Manieren und ihre Formen geberden mochte, er mußte endlich doch vor denſelben ſich beugen, wie er ja früher ſchon in Italien ſelbſt ſich ſo ziemlich vor denſelben gebeugt hatte, und nachgeben bis auf's Aeußerſte hin oder aufhören ganz und gar, im Fache der Oper zu wirken, wollte er nicht allen Einfluß auf die Kunſt und alles Anſehen im Auge des Publicums verlieren. Allmächtig ſtark war Händel als Künſtler, als Tondichter; gewiß iſt, daß die geſammte engliſche Muſik gegenwärtiger Periode ihn mit ſeinen ſechszig und mehr Opern, Oratorien ꝛc. ziemlich allein als einen leitenden Stern an der Spitze trug: auf der Bühne jedoch ſollte der Mann, der Sprößling jener geiſtdurchnervten deutſchen Organiſtenſchule, — ſollte er und all' ſein Vermögen gleichwohl einem Caſtraten Farinelli und deſſen Lieblingscomponiſten mit ihrem reichen ſubſcribirenden Adel unterliegen, ſollte fallen vor den Schwächern, vor unwürdigen Nebenbuhlern, und, der höhern Kraft ſeines Talents ungeachtet, ſelbſt endlich ſogar hinabſteigen zu der niedrigen Idee, welche dieſe von einer Oper, überhaupt einem dramatiſchen Muſikwerke hegten.

Allſeitiger noch und drückender war das Joch der Italiener in Spanien, Portugal und den übrigen Ländern, wohin die Oper bereits ſich einen Weg gebahnt hatte; nur von Deutſchland kann man ſagen, daß, wenn es noch nicht anzukämpfen vermochte gegen die eindringende welſche Macht und auch das Opernweſen mit dem Geiſte zu durchdringen, der ſonſt überhaupt in ſeiner Muſikkunſt aufgegangen und belebt war, es lieber auch ganz denſelben die Herrſchaft auf der Bühne überließ und ſich von aller bemerkbareren Thätigkeit auf derſelben ſo ſehr zurückzog, daß dreiſt man ſagen kann, auch in dieſer Periode ſey es immer noch bei den bloßen Anfängen einer eigentlichen deutſchen Oper geblieben, die hie und da im vergangenen Jahrhunderte ſchon von einigen wohlmeinenden Männern und Städten gemacht worden, wenn gleich anderer Seits kaum ein Hof oder eine bedeutendere Stadt noch übrig war, wo zu den Genüſſen des Lebens nicht auch die Oper das Ihrige hätte beitragen ſollen und müſſen.

Es kann ſeyn, daß man, um zu widerlegen dieſe meine Behauptung, mich zum mindeſten an einen Joh. Adolph Haſſe erinnert; allein ſo viel Aufſehen Haſſe mit ſeinen Opern auch erregte, war er nichts deſto weniger ein eben ſo unglücklicher als glücklicher deutſcher Meiſter. Nachdem er in Braunſchweig ſein Talent verſucht und die Oper „Antigonus" glücklich auf die Bühne gebracht hatte, begab er ſich nach Neapel, ward Schüler eines Porpora, und wenn theilweiſe auch noch eines beſſer geſinnten Scarlatti, doch ein ſo völliger Zögling und Sprößling der dominirenden neapolitaniſchen Schule *), daß ſelbſt die Italiener ihn den **caro Sassone** nannten; dazu vermählte er ſich mit der berühmten Fauſtine, und es konnte kaum anders kommen, als daß er, was wirklich geſchehen, fort und fort blos der italieniſchen Muſik in ihrem ganzen Seyn und Weſen mit vollem Herzen huldigte, und ſo wie Graun (mindeſtens im Fache der Oper) einer der namhafteſten Verbreiter derſelben unter den Deutſchen wurde. Freilich ſind viele ſeiner Melodien und leicht fließenden Harmonien beſſer und ächter, durcharbeiteter und charakterfeſter, als mancher Italiener damals ſie zu ſchaffen vermochte, aber gleichwohl nicht deutſch, ſondern eben nur italieniſch, ungeachtet aller Grazie und alles hinreißenden Schmuckes doch ohne tiefere geiſtige Bedeutung, die eben vorzugsweiſe das Gepräge ächter, deutſcher Muſik damaliger Zeit ausmachte. Nahm doch eben deshalb Haſſe auch nur lauter italieniſche Texte **) zu ſeinen Compoſitionen, und mag immerhin er viele Verdienſte um die deutſche Kunſt dadurch haben, daß er dieſer zuerſt lehrte, auch das Anmuthige und innerlich Gemüthliche zu dem geiſtig Ernſten und Feſten zu gewinnen, ſo kann geſchichtlich er, und eben ſo wenig als der fleißig componirende Hamburger Telemann, der in der Oper ein ſclaviſcher Nachahmer Lully's war und mit eigenſinniger Conſequenz auch bleiben wollte, dennoch nicht als ein völlig deutſcher Componiſt, als ein eigenthümlich deutſcher Tonkunſt abgeſchloſſen hingegebener Charakter angeſehen werden.

§. 131.

Fortſetzung.

Aber verbreitete ſich auf ſolche Weiſe durch die Bemühungen der Italiener auch immer weiter die Oper und ward die Empfänglichkeit des Volkes immer lebhafter, erregter und leichter dafür gemacht, ſo konnte nach Art der Mittel, welche ſie dazu verwendeten, dies doch keineswegs anders geſchehen, als auf Koſten ihrer ſelbſt, auf Koſten — oder noch beſtimmter

---

*) Siehe oben §. 125 ff.

**) Faſt ſämmtlich von Metaſtaſio.

und geradezu mich ausgedrückt — mit dem nothwendig gleichzeitigen Untergange ihrer intenſiven Kraft, ja um ſo nothwendiger, gewiſſer und allgemeiner, als — wie gezeigt — von Italien allein die Geſammtgeſtaltung der Dinge ausging, und die Formen der neapolitaniſchen Schule und ihrer Zöglinge die Norm war und wurde, an welche in Folge der Zeitverhältniſſe ſelbſt die kräftigſten, energiſcheſten und ſelbſtſtändigſten Talente des Auslandes ſich zu binden hatten.

Ich ſoll nicht wiederholen, durch welche mancherlei Eigenthümlichkeiten dieſe Formen namentlich ſich auszeichneten; in den kaum vorhergehenden Paragraphen 128 und 129 und vor dem ſind ſie wohl zur Genüge bezeichnet: es leuchtet ein, daß durch ſolches ungemein und oft bis zu den ermüdendſten Wiederholungen führende Ausdehnen der Arie und überhaupt arioſen Stellen aller Raum für die dramatiſche Handlung ſelbſt ſehr verkürzt und verringert werden mußte, und ſonach von Seiten des Componiſten hierauf, und wodurch ſolche Handlung und ſolches Leben überhaupt ſich hätte fühl- und bemerkbar machen können, der wenigſte Fleiß verwendet werden konnte, ja in dem Grade weniger und immer bedeutungsloſer, als nach der Idee, die man einmal von der Oper hegte, der Werth gerade ſolcher Theile derſelben ſich in der Meinung der Tonſetzer ſowohl als der ausübenden Künſtler und der Zuhörer, der Producenten wie der Conſumenten, verringerte, dagegen die Forderung an die künſtliche Durch- und Ausarbeitung der Arie und Cantilene dergeſtalt ſich ſteigerte, daß man hierin allein die nothwendige Wahrheit einer Oper ſowohl erkennen mochte, als man von derley Künſtlichkeit den Maaßſtab für allen eigentlichen Kunſtinhalt entlehnen zu müſſen glaubte, ungedenk der jeden geſunden Sinn beleidigenden Symmetrieloſigkeit, welcher die Arie als einzelnes Tonſtück ſogar, deren rhetoriſche Regelung die Gründer der neapolitaniſchen Schule mit ſo glücklicher Einſicht in die Sache ſich zur nächſten Aufgabe gemacht hatten, dadurch unverhinderlich zu unterliegen hatte, da in dem Uebermaaße der Wiederholungen nothwendiger Weiſe alles Maaß der ſogenannten äſthetiſchen Raiſon unterging, namentlich der Mittelſatz oder die seconda parte in gar keinem ausgleichendem Verhältniſſe mehr blieb gegen den erſten oder Haupt-Satz, vor allen Dingen aber das ſchlechterdings auch rhetoriſch nicht begründete Da Capo ein ſolches Verhältniß gänzlich aufhob.

Ja mit vollem Rechte kann man ſagen, daß durch das oligarchiſche Syſtem, welches ſich durch den Glanz und die Macht des Virtuoſenthums, wie durch die Schwäche des Willens oder das Mißverſtehen, auch wohl Uebertreiben einer dargebotenen oder aufgeerbten Idee und Anſicht auf Seiten der Tonſetzer, auch in das dramatiſche Muſikweſen eingedrungen

hatte, die geſammte Geſtalt eines dahin gehörigen Kunſtwerks werden ließ gleichſam nur zu einer Kette von Recitativen und Arien, in welche ſich nur hie und da etwa ein kurzer Chor= oder ein ſteifer Duettſatz einzwengte ohne Rückſicht auf Wahrheit, Folge oder Nothwendigkeit der Handlung und Charaktere. In der That waren ſo alle Opern jener Tage, d. h. kurz nach Durante's und Leo's (vorzugsweiſe) perſönlichem Wirken und einem üppigeren Aufblühen ihrer neapolitaniſchen Schule, und ſie waren ſo geworden lediglich auf angegebene Weiſe und durch das unabweislich damit verbundene Streben. Aber auch die Recitative zudem wurden meiſt bis auf einzelne Stellen nur als ein gleichgültiges Sparrwerk betrachtet, das mancher Componiſt füglich dem Copiſten überlaſſen zu dürfen meinte, und von dem man ſich immer achtlos nur fortarbeitete bis zum nächſten Moment der Arie, wo das Füllhorn des Genies wie der Erfahrung, des Talents wie der mechaniſchen Geſchicklichkeit nun alle ſeine Früchte ausleerte, bis auch nicht eine etwa noch überblieb zu irgend einem Enſemble. Wollen wir übrigens über ſolchen Gang ſelbſt auch nicht klagen und ihn als eine Sitte betrachten, an welcher die Zeit wie der einmalige Begriff eben ſo großen Gefallen finden mochte denn an jeder andern, ſo lag ein Haupt= und eigentliches Uebel doch in der Stereotypie, in der Verſteinerung der Manier gleichſam, mit welcher dieſer Gang verfolgt, dieſe Sitte als Regel beobachtet wurde, und in der ewigen Gleichmäßigkeit der Formen, welche der Kunſt allemal den Tod bringt, doch hier allein auch die Möglichkeit erklären hilft, wie ein Tonſetzer damals, bei dem doch keineswegs mehr ſo gar geringen Umfange eines ſolchen Werkes, in kürzeſter Friſt oft die unglaublichſte Anzahl von Opern fertig bringen mochte und konnte. Ueberall dieſelbe unendliche Zahl von langen Arien, mit überall demſelben Inhalte von Liebespein, Eiferſucht und Zärtlichkeit, und überall dieſelben Formen mit überall denſelben Figuren oer Verzierung, die, leblos und todt, gleichwohl der Protektion der geſchickteſten, geübteſten und berühmteſten Sänger nicht entbehren konnte, da die Virtuoſität des Sängers allein ſich thatſächlich zum Mittelpunkte alles Opernzuſtandes erhoben hatte und in dieſem daher ein Princip feſtgeſtellt, an welchem, weil das Publicum daran feſthielt, ſo auch der produktive Künſtler mit möglichſt erhöhter Anſtrengung feſthalten zu müſſen glaubte, nicht ahnend vielleicht, daß auf ſolche Weiſe immer näher auch der Zeitpunkt gerückt ward, in welchem das dramatiſche Element in der Muſik endlich ziemlich ganz untergehen ſollte in einem Uebermaaße der Lyrik, das als Uebermaaß dieſer ſelbſt ſogar kein Heil mehr zu bringen vermochte.

§. 132.

Die Operette.

„Weil das Publicum daran feſthielt" — ſage ich — nämlich an dem Principe der (um den Ausdruck noch einmal zu gebrauchen) künſtleriſchen Oligarchie, aus welchem das lyriſche Uebermaaß und dramatiſche Minus mit ſeinem ewigen Einerley als letzte Folge nothwendig hervorging, und allerdings! — denn will ich über alle Zeitverhältniſſe hinaus auch weiter nicht reflektiren auf die einzige Möglichkeit des Wohlgefallens an dieſerartigem Geſange in den nicht italieniſchen Theatern, wo gleichwohl meiſt italieniſche Sänger wirkten, da es hier, wo es doch nur auf Ergötzung und Befriedigung der Sinne abgeſehen war, entweder des Sinnes der Worte gar nicht bedurfte, um letzteren Zweck zu erreichen, oder weil hier der Sinn und die Bedeutung der Worte noch am eheſten und leichteſten verſtanden werden konnte, ſo liegt der Beweis ferner ſchon darin, daß durch ſolches Feſthalten an bezeichnetem Principe das Volk ſelbſt ſogar Veranlaſſung gab zu einer neuen Geſtaltung im Fache der dramatiſchen Muſik, die ſchwerlich ſchon ſo frühe ins Leben getreten ſeyn würde, hätte die erſte Anregung auch ſie aus ſich ſelbſt, aus ihrer eigenen innern Nothwendigkeit, und nicht von Außen her, aus einem natürlichen Triebe der öffentlichen Neigung, nehmen ſollen. Es iſt die **Operette**, die ich meine, von deren Begriffe — gleich vorausbemerkt — ich jedoch den der **komiſchen Oper überhaupt** ausſcheide, da als ſolche, als komiſche Oper überhaupt, gedacht jene, die Operette, eben ſo wenig für eine nationale Erfindung, denn als in der jetzigen Zeit erſt, in Folge des lyriſchen Uebermaaßes, das in die dramatiſche Muſik als Ausdruck einer mit der Zeit eingeriſſenen künſtleriſchen Oligarchie ſich eingedrungen hatte, entſtanden angeſehen werden dürfte; vielmehr verſtehe ich hier unter **Operette** ausſchließlich das **kleinere Singſpiel**, ob nun komiſch oder blos launig, idylliſch-gemüthlich oder auch ernſter-elegiſch, wie es wirklich in gegenwärtiger Periode erſt, und aus angegebener Urſache zwar, entſtand.

Komiſche Oper überhaupt hatte es gegeben bereits ſo lange, als überhaupt eine Oper im ſtrengen Sinne des Worts in unſerer Kunſt ſich geſtaltete. Ich habe früher ſchon das Nöthige darüber nachgewieſen*). Die Italiener ſchufen die Oper, hatten aber ſofort auch ſowohl eine **Opera buffa** als eine **Opera seria**, wenn auch keineswegs noch unter dieſen Namen, doch der Sache nach. Die **Opera buffa** hieß damals und lange Zeit ſpäter zur beſondern Bezeichnung **Commedia**, und die **Opera seria**

*) Vergl. beſonders §. 31 ff. des 3. Capitels der erſten Periode.

ward vorzugsweiſe, obſchon nicht ganz richtig, Tragedia per musica oder Drama per musica genannt. Ja man dürfte ſogar wohl behaupten, daß die komiſche Oper noch älter war denn die ernſte oder tragiſche, da Orazio Vecchi's „Anfiparnasso" — ſoll dieſelbe als erſte Oper angeſehen werden — durchweg einen komiſchen Inhalt hatte und einen komiſchen Charakter an ſich trug. Und wie die Oper überhaupt ſich aus Italien dann verbreitete nach andern Ländern, nach Frankreich, Deutſchland ꝛc., erhielten dieſe ſofort auch beide genannte Gattungen davon. Nicht ſo die eigentliche Operette, die in Frankreich entſtand, und deren Bildung in ihrer urerſten Geſtalt nothwendig ein lyriſches Uebergewicht in dem muſikaliſchen Drama vorausgehen mußte, wie dieſes ſolches aber vor dem achtzehnten Jahrhunderte noch ganz und gar von ſich abwies. Durch das gegen Ende des ſiebenzehnten Jahrhunderts erwachte Virtuoſenthum nämlich, auch in der Geſangskunſt, und ſeine unabweislichen, von mir bisher hinlänglich genug dargethanen Folgen auf das Opernweſen ſteigerte ſich auch das Verlangen des Volkes nach lyriſchen Weiſen in Allem, was nur dramatiſches Spiel heißen konnte, und vorzüglich waren es die lebensluſtigen und nach ſinnlichem Genuß am meiſten haſchenden Franzoſen, bei denen jenes Princip zu ſolch' allgemeinem Durchbruche gelangen ſollte. Freilich hatten auch dieſe Franzoſen wie die Italiener und übrigen Völker ſchon frühzeitig Muſik ihren Poſſen der Volksſpiele und Geſang ihren mancherley Kunſttänzen zugefügt, ſo daß man, weiter den Sinn ausgedehnt, auch von ihnen wohl ſagen könnte, ſie hätten früher bereits denn in gegenwärtiger Periode eine Art Operette bei ſich unterhalte; allein wie entſetzlich elend und gar nicht vergleichbar mit unſerm Begriffe von einem ſolchen Kunſtwerke dieſe Muſik geweſen ſeyn muß, geht daraus zur Genüge ſchon hervor, daß ihre eigenen, auf Nationalehre ſonſt ſo ſehr eiferſüchtigen Schriftſteller, und wie dieſelben außerdem ſo gern ſich beeilen, uns ſchwarz oder weiß zu machen, was weiß oder ſchwarz iſt, — daß ſelbſt dieſe Schriftſteller zugeben, es ſey nicht Viel oder beſſer gar Nichts daran geweſen. Und hob ſich gleich nach 1700 dieſe Art von Muſik auch in Etwas und ſo weit zwar, daß man die in Komödien eingelegten Volkslieder ſogar vom Orcheſter ordentlich begleiten ließ, ſo beweist der Umſtand oder vielmehr die Thatſache, daß die geſammte verſammelte Zuhörerſchaft an dem Vortrage ſolcher Volkslieder Theil zu nehmen und dieſelben nach Herzensluſt mitzuſingen pflegte, gleichwohl, daß auch damit noch keineswegs der Begriff einer eigentlichen Operette erfüllt war, und ſolcher Erfüllung noch andere Bedingungen nothwendig vorauszugehen hatten, nämlich die Bedingung des Aufhörens der eben erwähnten Sitte und die Bedingung des geringern Feſthaltens an des bis dahin in Frankreich faſt vergötterten und für

infallibel gehaltenen Lully Manier in Dingen der Oper überhaupt. Erſte Bedingung ward erfüllt durch die Beſchlagnahme von St. Germain von Seiten des italieniſchen Theaters, und die zweite durch Rameau's Auftreten. Beide Erſcheinungen brachten die neueſten italieniſchen Opernweiſen nach Frankreich, wie dieſe ſich durch den Einfluß der erwähnten neuern neapolitaniſchen Schule und ihrer Schüler gegen früher mehr oder weniger bedeutend umgeſtaltet hatten. Frankreich auch ließ von dem ältern Syſteme ab, und huldigte der Ueberſchwenglichkeit der Lyrik in Dingen der Oper. Wie in Italien und auf den italieniſchen Bühnen Deutſchlands, Englands, Spaniens und der übrigen, dem Opernweſen bereits zugänglich gewordener Länder fing auch in Frankreich die Oper an, für ein wahres Kunſtwerk ſeiner Gattung zu gelten nur in dem Falle, wenn ſie voll war von langen und breiten Arien und dergleichen Geſängen, und wenn ſie Gelegenheit gab, den geliebten einzelnen Künſtler recht oft und lange in der ganzen Pracht und Herrlichkeit ſeiner Kunſt und deren mühſam angeeigneter Fertigkeit zu bewundern. Doch eine geſunde und im Charakter ausgeprägte Natur läßt nie ganz ab von dem, woran ſie ſich auch nur einmal, viel weniger von dem, woran ſie ſich ſo oft in ihrem Innerſten erheitert hat: kaum hatte die neue Oper mit ihrem blendenden Arienſyſtem den Sinnen einen neuen Reiz geſchaffen, als auch die Erinnerung an jene frühere Sitte, Lieder in den Comödien zu ſingen, wieder wach wurde, und man begriff, wie die Geſtalt dieſer Arien und Geſänge recht wohl auch die Einführung von dergleichen wieder in den Schauſpielen und luſtigen Comödien zulaſſe, und ausgeſprochen nur einmal eine ſolche Idee oder einen ſolchen Wunſch, und es war dem ruhmbegierigen Componiſten genug, ein neues Feld ſeinem Talente und einen neuen Weg ſeinem Ruhme zu bahnen. Arien und Geſänge von kleinerem Umfange und mit bezüglichem Texte, doch mit allem Reize lyriſchen Schwunges auch, wurden componirt und in beliebte Schauſpiele eingelegt: das Unternehmen gefiel ausnehmend und der muntere Genius der Franzoſen ſchaffte ſich dann bald daraus das, was wir Operette im eigentlichſten Sinne des Worts nennen, und in deren Compoſition (von 1740 an ungefähr) beſonders ein Monſigny und Philidor, wie ſpäter Gretry, ein ungemein glückliches Talent an den Tag legten, ohne indeſſen die urſprüngliche Geſtalt des Werks ſelbſt beizubehalten, ſondern mehr der Reaction ſich zuwendend und gemäß handelnd, welche, wie ich in nächſter Periode darzuſtellen haben werde, bald darauf und unabweislich mit der Oper vorgehen und von da aus denn auf die Operette überhaupt auch nicht ohne Einfluß bleiben ſollte, die, um Einiges noch von ihrer erſten Tendenzform zu retten, hiernach

für ſolche, wenn auch mit noch weiterem Rückſchritte auf ihren allerersten Urſprung, einen Ausweg fand in dem franzöſiſchen Vaudeville und deutſchen (eigentlichen) Liederſpiel, das bald nach dieſem ſich wieder bildete. Greife ich damit aber der Geſchichte der Dinge nicht vor.

§. 133.

Annäherung der Kirchenmuſik an die profane und dramatiſche.

Uebrigens war dies Entſtehen einer Operette — wenn überhaupt nur ein Nachtheil, doch keineswegs der einzige und bei weitem nicht der größte, den jenes lyriſche Uebermaaß, das in der Oper ſo prävalirend und alleinherrſchend ſeinen Wahlplatz aufgeſchlagen hatte, unſerer Kunſt überhaupt zu jener Zeit noch bringen ſollte, vielmehr trafen weit ſchwerer einen andern Zweig ſeine Folgen, und auf ſolch' vernichtende Weiſe zwar, daß in gewiſſem Betracht und einer beſtimmten Richtung derſelbe bis heute noch nicht ganz daraus ſich zu erholen vermochte.

Die Liebe nämlich, welche jener prunk- und ſchmuckvolle arioſe Styl durch eine gewiſſe Sympathie mehr oder weniger eingebildeter, doch immer nur äußerer Lebhaftigkeit und Zierlichkeit, wie durch die Unmittelbarkeit ſeiner Befriedigung der Sinne auf Seiten des großen Haufens zu ſich erregt hatte, und das Verlangen des größern Theils der Tonſetzer, gerade in der Genügung ſolchen Haufens, ihren Ruhm und die Früchte ihres Talents wie ihrer Studien zu finden, auch wohl der durch Gewohnheit und öfteres Beiſpiel zur Scheinüberzeugung erhobene Irrthum, daß in ſolchem Genügen, wie demnach in ſolch' ſinnlich blendender Zierlichkeit des melodiſchen wie harmoniſchen Apparats die eigentliche Aufgabe aller Kunſt auch beſtehe, — dieſe Liebe, Unmittelbarkeit der Wirkung, Ehr- und Ruhmſucht und irrige Ueberzeugung nämlich gaben ferner auch, ſo gewiß ſie dadurch alle Leiſtung nur an den Augenblick der Gegenwart knüpften, während das rechte Schöne in der Kunſt doch für alle Zeiten, für die Ewigkeit geſchaffen ſeyn, dauern und immer in ſich ſelbſt gleich bleiben ſoll, Veranlaſſung, daß jener Styl ſogar in die Kirchenmuſik nach und nach einen immer weiteren und normfeſteren Eingang ſich bereitete. In der That ging dies Herüberziehen profaner Tendenzen, Mittel und Manieren in das Reich des Kirchlichen ſo weit, daß, einige Fugenſätze abgerechnet, in deren Form überhaupt man das Weſen einer Kirchenmuſik vorzugsweiſe ausgedrückt und allein beſtehend wähnte, zwiſchen einer Oper damaliger Zeit und einer Meſſe z. B. kaum noch ein anderer Unterſchied wahrzunehmen war, als der, daß erſtere im Theater, letztere aber in der

Kirche aufzuführen beſtimmt war, und erſtere einen profanen, letztere aber einen geiſtlichen Text hatte. Im Uebrigen theilten, einige ſchöne Ausnahmen ungerechnet, die aber keine Regel abgeben können, beide ziemlich ein undd ieſelben Formen und eine und dieſelbe Behandlungsweiſe der Motive. In beiden bildete die Arie mit ihren langen und breiten, immer glänzender herausgeputzten Cabaletten den eigentlichen und erſten Mittelpunkt, und in beiden treten Chor und Enſemble, ſo heterogen in Vergleichung zu einer frühern Zeit, als bloße Nebendinge in den Hintergrund, oder werden als Nebendinge doch nur mit einer geringern Sorgfalt, einem ungleich geringern Aufwand der Kräfte ſchon von Seite des Componiſten behandelt.

Doch gebietet die Wahrheit auch zu ſagen, daß vorzüglich Italien mit ſeinen nächſten muſikaliſchen Pflegekindern, Frankreich, England und Spanien, es war, wo die Macht der Sinnlichkeit mit ſo wunderbar ſchnellem Erfolge den Stempel alter Frömmigkeit von dem Gewande der Kirchenmuſik abzuſtreifen und dafür demſelben ein ſolch' rein profanes, der Ergötzlichkeit entnommenes Gepräge aufzudrücken vermochte; nicht ſo, wenigſtens nicht mit ſolcher Allgemeinheit war dies der Fall in Deutſchland, und haben wir dies jenem tiefern Ernſte und dem lautern Erwachen eines höheren geiſtigen Selbſtbewußtſeyns vielleicht zu danken, das den Leiden des ſiebenzehnten Jahrhunderts namentlich in dem Theile des Volkes nothwendig folgte, von welchem zunächſt die Kirchenmuſik ihre Pflege und Wirkung erwarten durfte, ſo lag dort der Grund davon hauptſächlich wohl in dem geſteigerten Luxus oder in der Ueppigkeit ſeiner Mittel, die jahrelanger Friede und die Beute ausländiſcher Kriegszüge bis zum Ueberfluſſe faſt in den größern, tonangebenden Städten angehäuft hatten; denn wo der Kern lag, um welchen auch die Kirchenmuſik ihre Schaale von Außen her noch bildet, und wo die Entfremdung jenes Luxus auch den Wurm ſeines Einfluſſes nicht dringen laſſen konnte bis in die innerſte Tiefe des Herzens, nämlich bei den Organiſten, die zurückgezogen aus allem öffentlichen Leben nur in ihrem Berufe und in ihrer Kunſt ſich ſelbſt noch wiederfinden konnten, da war auch in Italien noch keine Spur zu vernehmen von dem üppigen Virtuoſen-Style, den Zeit und Umſtände von der Inſtrumentalmuſik und den Geſangsſchulen aus auf die Oper- und Kammermuſik und von dieſer wieder auch auf die Kirchenmuſik zu verbreiten anfingen. Dieſe würdigen Männer, die Organiſten unſerer Periode, blieben, wie in Deutſchland, ſo auch in Italien und Frankreich fortan der Ehrbarkeit und Heiligkeit getreu, mit deren Weihe ſeit Paleſtrina her die Kirchenmuſik überhaupt ſich geſchmückt hatte;

nur war der Unterſchied, daß in Deutſchland vorzugsweiſe auch die Organiſten nur die produktiven Kräfte für die Kirchenmuſik in ſich eingeſchloſſen hatten, während in Italien und Frankreich derſelben die dahin gehörigen zum größeren Theile ebenfalls von Theater- und andern Componiſten geboten wurden; und das iſt ein fernerer Grund, warum jene Annäherung der Kirchenmuſik an den einmal herrſchenden profanen und dramatiſchen Styl in Deutſchland ungleich ſparſamer noch zum Vorſcheine kam denn in Italien, Frankreich, England ꝛc., wo Kirchen- und jede andere Muſik ziemlich aus einem Guſſe und durch eine Formröhre gegoſſen war.

§. 134.

Fortſetzung.

Allerdings ſoll damit — und wie ich auch oben ſchon andeutete — noch keineswegs geſagt ſeyn, daß (durch die Bank) alle Zeichen ächt kirchlichen Styls mit jenem Hervortreten vornehmlich ſinnlicher Künſte und eines oligarchiſchen Virtuoſenweſens in Italien und den übrigen, ihm in muſikaliſcher Beziehung damals zunächſt verwandten Ländern unterdrückt und vernichtet worden wären; vielmehr bewahrte Italien auch damals nicht minder noch manches, wenn auch nur einzeln und iſolirt wirkendes, für ſolche Muſik aufrichtig geſtimmtes und fruchtbares Talent, und eben ſowohl als ſich Deutſchland nicht durchweg jeder Profaniſirung ſeiner heiligen Formen zu enthalten vermochte, und beſonders waren es dort in Italien diejenigen Tonſetzer, welche für die päpſtliche Capelle zu Rom ſchrieben, die in Folge des hier beibehaltenen Capellſtyls auch in der Erinnerung alter Claſſicität und würdiger Herrlichkeit manch' treffliches Kirchenwerk noch zu Tage förderten; doch gehen dergleichen Einzelnheiten ſtets unter im Strome der Allgemeinheit, und ſuchen wir nach wahrhaft guter italieniſcher Kirchenmuſik aus der erſten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, ſo werden hundertmal für einmal wir fehl greifen, während im ſiebenzehnten Jahrhunderte noch, alſo auch nach Paleſtrine's Zeit, wir dreiſt in jedem dahin gehörigen italieniſchen Werke zum mindeſten doch eine gewiſſe Würdigkeit des Styls und einen Ernſt im Satze voraus annehmen dürfen, wenn Mangel an Kraft alles Uebrige auch hätte fehlen laſſen ſollen. Selbſt Pergoleſi, der unſtreitig doch einer der bedeutendſten und — was hier noch mehr heißt — beſonnenſten italieniſchen Tonſetzer gegenwärtiger Zeit war, und deſſen Kirchenwerke (z. B. ſein Stabat mater, Laudate u. a.) vor allen gleichzeitigen ſich bis auf den heutigen Tag in dem Anſehen einer gewiſſen modernen Claſſicität erhalten haben, läßt ſich vielleicht in Folge ſeiner vielſeitigen Thätigkeit von dem Vorwurfe einer Veralgamirung des dramatiſchen mit dem Kirchen-Style nicht ganz frei ſprechen,

daſelbſt ſein berühmteſtes und in dieſer Beziehung am meiſten ins Auge zu faſſendes Werk, z. B. das **Stabat mater**, wenn auch an weiter Nichts, jedenfalls doch an einer gewiſſen Weichlichkeit und weniger aus dem Sinne der Worte als aus dem beabſichtigten toniſchen Effekte hervorgegangenen concertirenden Zierlichkeit leidet, die eben das Hauptmerkzeichen aller Compoſitionskunſt, auch der dramatiſchen und häuslichen, jener Zeit war.

In Deutſchland war es vornehmlich das Umſichgreifen der Herrſchaft der Inſtrumentalmuſik, welches dem fernern Gedeihen, wie der einfachen Würde und Hoheit der kirchlichen Muſik bemerklichen Einhalt that, indem nicht alle Componiſten nämlich, welche für das Haus Gottes, zur Feier und Hebung frommer Andacht ſchrieben, ungeachtet ihrer Meiſterſchaft in Führung der vocalen Stimmen, mit der Pracht und dem Glanze auch gehörig Haus zu halten verſtanden, welche das Orcheſter in ſeiner Selbſtſtändigkeit immer mehr und mehr um ſich verbreitete, und in der Beziehung dann zu reich und üppig für Kirche und Gottesdienſt bisweilen ihre hier zu erwägenden Werke geſtalteten, was gleichfalls eine Annäherung an die weltliche Muſik unabweislich hervorbringen mußte. Zwar hatte man auch in Italien außerhalb der päpſtlichen Capelle einem alten Geſetze zuwider längſt ſchon angefangen, die Inſtrumentalmuſik neben der vocalen gleichfalls Antheil nehmen zu laſſen an der muſikaliſchen Feier des Gottesdienſtes; indeſſen ſcheute man ſich doch dort immer noch vor einem Aufbieten aller Kräfte dabei, welche das vorhandene Orcheſter vielleicht zu Gebote ſtellte, und wagte man z. B. ſelbſt in der Oper kaum, dem vorherrſchenden Quartette ein Paar Flöten, Hoboen und Fagotte noch zuzufügen, ſo ging man und wohl weislich weit ſparſamer damit zu Werke bei der Kirchenmuſik, bei den Meſſen u. ſ. w., wenn anderer Seits auch wieder zu viel in deren melodiſchen Geſtaltung geſchehen mochte; in Deutſchland aber, wo die ſelbſtſtändige Inſtrumentalmuſik vom Augenblicke ihres erſten Entſtehens an als ein erwünſchter Wahlplatz tiefer, ernſterer Gemüthlichkeit und rein geiſtiger Thätigkeit in der Kunſt entgegen genommen und gepflegt wurde, war ein Bedenken dieſerhalb minder häufig, und durfte die Orgel mit allen ihren Organen eingreifen in den kräftigen Geſang der Stimmen, ſo glaubte kaum ein Componiſt auch noch, dieſelben außerdem nicht umgeben zu können zugleich mit der ganzen Maſſe vorhandener anderer Inſtrumente, und wir treffen in der That, ſo achtungswürdig im Allgemeinen Deutſchland immerfort allein noch ſeine Kirchenmuſik vor bezeichnetem Verfalle, aus welchem in Italien und den übrigen Ländern kaum je wieder dieſelbe ſich erholen ſollte, nach Kräften und eben durch jene vorzugsweiſe geiſtige Richtung ſeiner künſtleriſchen Thätigkeit zurückhielt, doch auch in ſeinen Kirchen mittlerweile ſchon Merkmale, die

den Ausdruck nicht zurückhalten laſſen, daß ſelbſt in ſeinem Herzen die Kunſt von dem ächt Kirchlichen ſich ſchon nach und nach und immer mehr abzuwenden anfing, ſo ſehr wir auf der andern Seite geneigt ſeyn mögen, derſelben Freiheiten zuzugeſtehen, welche in Ermangelung der Mittel früher ſie kaum ahnen, jetzt allerdings aber ſchon nehmen konnte und nach errungenem Standpunkte gewiſſermaßen und theilweiſe auch ſchon nehmen mußte. Auch den proteſtantiſchen Choral nehme ich nicht davon aus, und ich habe andern Orts ſchon dargethan, warum ſogar dieſes fromme Kirchenlied in hier gegenwärtiger Zeit kaum anders konnte, als jenes ächt religiös-volksthümlichen und volksmuthigen Charakters ſich entſchlagen, auf dem urſprünglich ſeine ganze innere und äußere Weſenheit, ſeine Kraft und Allgewalt über Herz und Gemüth beruht*).

§. 135.

Sieg des Oratoriums, beſonders durch Händel's Einfluß.

Welch' großen und weſentlichen Halbtheil aber der Leib auch einnehmen mag von unſerem Ganzen, immer bleibt er unterthan dem Geiſte, und hört auf, ſo bald dieſer aufhört, ſeine belebende Kraft in ihm zu offenbaren. „Der Leib iſt ſterblich — die Seele aber iſt unſterblich.“ Wir Menſchen ſind ſinnlich, und was von uns ausgeht, iſt ſinnlich; aber entblöſt aller geiſtigen Richtung, aller geiſtigen Erſtarkung und elementariſchen Durchnervung dies ſinnliche Leben, ſo hört es für ſich ſelbſt auch auf, lange zu ſeyn, erſtirbt in ſich ſelbſt, und ſchafft Geſtalten zum Höchſten nur, die, wie ſehr im Augenblicke ſie uns rühren mögen, ihr Daſeyn ſchlechterdings doch blos an den Augenblick nur knüpfen. Es iſt das ein Satz, deſſen Inhalt gewiſſermaßen die Natur ſelbſt zu ihrem eigenen und eigentlichen Inhalte erhoben hat, und manifeſtirt ſich ſeine Wahrheit überall, wo das Leben nur irgend noch haftet an einem dieſſeitigen irdiſchen Daſeyn, ſo muß dieſelbe ſich nothwendig auch manifeſtiren in der Kunſt, die in ihrer äußern Geſtaltung lediglich dem Menſchen nach ſeiner ſinnlichen Weſenheit angehört. Darf ich den Schiller-Spruch wiederholen, der ſich ſchon einmal bei ähnlicher Gelegenheit (in der Einleitung) in meine Betrachtung eindrängte:

Dein Wiſſen theileſt du mit vorgezog'nen Geiſtern,
Die Kunſt, o Menſch, haſt du allein.

Mehr als in jeder andern Kunſt aber muß ſich in unſerer Muſik die Wahrheit jenes Satzes offenbaren, weil dieſe Kunſt in ihrer Aeußerung vor jeder andern rein der Sinnlichkeit angehört, und ungeachtet ihrer

*) Vergl. vornehmlich §. 51 des fünften Capitels unſerer erſten Geſchichtsperiode.

ätheriſchen Natur und ihres ätheriſchen Stoffes doch vor Allem und zunächſt der ſinnlichen Anſchauung ihre Werke hinſtellt, weil ſie gewiſſermaßen diejenige Kunſt iſt, die, ſubjectiv ſo rein geiſtig und objectiv ſo vorzugsweiſe ſinnlich, mitten inne ſchwebt zwiſchen Himmel und Erde, und keinem näher oder entfernter begegnen darf, ohne ſofort nicht auch aus der von Ewigkeit her ihr angewieſenen Bahn herauszutreten, und ſo die Wahrheit ihres eigenen Seyns, das Bewußtſeyn der eigenen wahren Exiſtenz zu verlieren.

Auf ſolchen Moment des Heraustretens aus der Bahn der gewiſſermaßen gleichen Mitte zwiſchen Seele und Leib, zwiſchen Geiſt und Sinn, war aber die Muſik, namentlich auf ihrem dramatiſchen Gebiete, durch das Uebergewicht, das die Lyrik in ihren Formen gewonnen, augenſcheinlich gelangt, da das Maaß der in ihrem Innern ſie belebenden, ſchaffenden Gewalt, das Maaß ihres geiſtigen Inhalts nicht mehr entſprach, oder — gleich deutlicher mich ausgedrückt — als zu geringfügig unterlag dem Maaße ihrer ſinnlich wirkenden Aeußerung, dem Maaße des Stoffes, der zur Geſtaltung ihrer, für die ſinnliche Auffaſſung geſchaffenen Formen verwendet wurde; und in Wahrheit würde ein ferneres Zurückweichen auf der einen, auf der geiſtigen Seite, und Hinneigen, Voreilen auf der andern, auf der ſinnlich-ſchmuckvollen Seite vielleicht zum völligen Untergange alles eigentlichen Kunſt-Intereſſes in der Muſik geführt haben, hätte nicht, wie in der Inſtrumental- und Kammermuſik *), wenn daſelbſt vielleicht auch nicht mit ſo großer Uebermacht, ſo auch hier, auf dem Gebiete des Geſanges und vornehmlich der Dramatik, ſich eben jenes ewige Geſetz der Natur bei Zeiten wieder geltend gemacht und eine Reform herbeigeführt, die um ſo vollſtändiger demnächſt werden mußte, als ſie thatſächlich auf der Seite — wenn nicht durchgeführt, ſo doch erfolgreich vorbereitet wurde, wo das geiſtige Kunſtelement eben in der ganzen Kraft ſeines natürlichen Erbes auf das tiefſte wurzelte. — Ich muß, um deutlicher dies zu zeigen, auf manches früher Geſagte erinnernd wieder zurückkommen.

§. 136.

Fortſetzung.

Durch die Gründer (Leo und Durante) und einige andere durchbildete Meiſter der neuen neapolitaniſchen Schule war der Arie, überhaupt dem arioſen Geſange und der Melodie eine mehr rhetoriſch begründete und überhaupt der Aufgabe der Kunſt mehr entſprechende, abgerundetere Form gegeben worden; indeſſen ſollte in Folge einer gewiſſen

*) Vergl. beſonders §. 104 des erſten Capitels dieſer Periode.

unter den Praktikern immer mehr und tiefer eingeriſſenen künſtleriſchen Oligarchie das Syſtem, das dieſem allerdings wichtigſten Theile der dramatiſchen wie aller andern größern Geſangswerke dadurch unterlegt worden war, doch auch bald mißverſtanden oder überſchätzt werden, und die Arie dehnte ſich nicht allein über alle Gebühr und allen philoſophiſchen Grund aus bis ins Verhältnißloſe hin, ſondern geſtaltete ſich — aus eben der Urſache — auch um zu einem Bravourſatze, einem Uebermaaße und Wahlplatze blos glänzenden, ſinnlichen Figuren-Reichthums, und erhob mit dem lyriſchen Geſange überhaupt ſich zu dem einzig vorherrſchenden, Talent und Arbeit in Anſpruch nehmenden Gegenſtande bemerkter Kunſtleiſtungen. Niemand wird in Zweifel ziehen, daß es auch damals ſchon Männer genug geben mochte, welche nicht das Unpaſſende blos, das mit ſolchen Geſtaltungen nothwendig verbunden ſeyn mußte; ſondern auch den Nachtheil wohl einſahen und begriffen, der für die Kunſt überhaupt daraus hervorzugehen drohte; doch die Menge fand zu viel und großes Wohlgefallen daran, und wie auch die größere Zahl der Tonſetzer der Meinung war, dieſem und ſolchem Wohlgefallen dienend und fördernd ſich hingeben zu müſſen, ſo ſtand es keineswegs in der Kraft der einzelnen Einſichtsvolleren, einen Sturm zu beſchwören, der auf ſolche Weiſe allerdings vom rauheſten Pole des ſinnlichen Genuſſes her über alles geiſtig tiefere und gemüthlichere Kunſtleben hinwegzuwehen drohte. Ich habe erzählt, wie namentlich in Deutſchland ſich manche ſchöne Kräfte, wenn einerſeits vielleicht auch mit etwas zu viel Eigen- und Starrſinn, ſolchem Sturme entgegen zu ſtreben bemühten; allein nur in dem engeren Kreiſe der Inſtrumental- und Kammermuſik ſollte ihnen dergleichen Unternehmungen wenigſtens in Etwas und nicht ohne Einfluß dann auch auf noch andere verwandte Zweige der Kunſt gelingen, aber nicht etwa auch dort in der Mitte des Volkes, da, wo die Kunſt mehr als ein Eigenthum dieſes ſich geſtaltet, nicht in der Oper oder der geiſtlichen, der Kirchen-Muſik; hier blieb entweder ihr ehrenwerthes Streben ohne allen weiter und tiefer eingreifenden, bemerkbareren Erfolg, oder mochten in ſolcher Vorausſicht, in Vorausſicht eines vergeblichen Bemühens, ſie ihren Muth und ihre Kräfte einer derartigen Niederlage nicht einmal ausſetzen, unterließen ſie, enthielten ſie ſich aller Beſtrebungen, welche auf ſolches Ziel hätten hindeuten können.

So bewegte — möchte ich ſagen — der Strom lyriſchen Uebermaaßes und rein ſinnlichen Gepränges in unſerer Kunſt ſich dann fort und fort von Neapel her über faſt alle Völker, Länder und Nationen des europäiſchen Occidents, deren irgend eine höhere muſikaliſche Cultur ſchon beſchieden ſeyn ſollte, und wie er fortreißt mit ſich alle Formen, Talente,

Geiſter und Geſtalten, die immer nur auf ſeinem Wege ihm begegnen mochten, ſo ſcheint bis auf wenige Zeichen hin die ganze Muſik gewiſſermaßen preisgegeben einem Elemente, deſſen allmächtige Fluthen ſinnlicher Leidenſchaft auslöſchen auch den letzten warmen Athem, das letzte helle Licht höheren geiſtigen Seyns; doch wie mächtig er auch daher ſtürmt und braust der Strom, und wie gewaltig die Kräfte ſeyn mögen, die er ſelber in dem Materialismus ſeiner Weſenheit in ſich birgt, immer iſt er ſelbſt nur eine Materie, ein Geſchaffenes, das ſein Vermögen leiht von einem Ungeſchaffenen her, daher unterworfen bleibt dem höhern Willen dieſer ewigen Urkraft, der Natur, und ob allen Anſtürmens doch ſich endlich beugt vor deren Geſetz. Welches Geſetz ich meine und welches ſeine Anwendung hier findet, habe ich im vorigen Paragraphen dargethan. Es drängte und ſtürmte die Leidenſchaft, und alles Weſen der Kunſt drohte aufzugehen in Sinnlichkeit, die Abſicht in dem Mittel, das Seyn in dem Werden; doch da ſoll endlich auch das Herz ſogar ergriffen werden von dem mächtigen Sturme, und fortgeriſſen wo möglich mit in den allgemeinen Strom; Fleiſch blos von allem Fleiſch und Bein von allem Bein kann es ſich ja nicht etwa lostrennen wollen von ſeinem Geſchlechte; und wirkt bis zur äußerſten Schaale auch der falſch verſtandene Sinn, ſo hat ungeſtraft doch noch Niemand verletzt ein Heiligthum, das, in ſich ſelbſt heilig, auch nur dem Heiligen ſich öffnet zu ungetrübter, heiliger Weiſe.

Händel, ein Sprößling und zugleich Haupt der mehrerwähnten deutſchen Organiſtenſchulen, alſo Herz und Kopf (neben Sebaſt. Bach) desjenigen Leibes, in welchem allein noch die geiſtige Kraft ihre einzig belebenden Rechte bewahrt, ja mit ſolch' unerſchütterlicher Beharrlichkeit bewahrt hatte, daß, um mit deſto gewiſſerem Erfolge dem Auswege ſinnlicher Koquetterie und Leidenſchaft zu entrinnen, den Leib ſelber ſogar ſeiner ſinnlichen Natur zu entheben und zu einem geiſtigen Phantom gleichſam umzugeſtalten ſie ſich abmühte *), — ſelbſt dieſen Mann, dieſen Genius, einen Händel hatte der Strom mit wunderbarer Ueberliſtung mittelſt kleiner ſchwacher Nebenzüge menſchlichen Charakters in ſeine Fluthen mit aufgenommen; doch — wenn auch lediglich wohl, um ebenfalls ihn in der Allgemeinheit flacher Sitte zu ertränken, ſo kraft des Erfolgs doch nur, um einen Fels in ſein breites Bett zu wälzen, an dem endlich — wie geſagt — ſeine Fluthen wenn auch noch nicht völlig brechen, gleichwohl eine ſolche Brandung nehmen ſollten, daß deſto ruhiger darnach die Wellen ſich bewegten, auf denen ein kundiger Steuermann

*) Vergl. hier S. 100 ff. des erſten Capitels dieſer Periode.

dann, ſicher und ſiegreich bewältigend jeden etwa noch kommenden Schlag, ſein Bord zu führen vermochte*).

§. 137.
Fortſetzung.

Händel's nächſte Beſtimmung, wie die der meiſten deutſchen jungen muſikaliſchen Talente damals, war, Organiſt zu werden oder in der möglichſten Meiſterſchaft des Orgelſpiels doch ſeinen Beruf zu finden. Als Orgelſpieler auch kam er nach Hamburg, und trat er mit Mattheſon daſelbſt an die Spitze der Oper, und ſchrieb er einige Opern, ſo geſchah dies doch wohl mehr auf Veranlaſſung Anderer, als daß er ſelbſt ſchon ſeiner eigentlich muſikaliſchen Wirkſamkeit damit ein größeres Bereich hätte ausſtecken wollen, ſo gewiß — was manche andere Züge ſeines Lebens auch zu jener Zeit ſchon ahnen laſſen durften — das Schickſal zu etwas Beſſerem oder vielmehr doch Höherem ihn auserſehen hatte, denn als Organiſt im Dienſte einer kleinen Kirche oder Gemeinde vielleicht ſein Leben zu verſchwitzen. Als Orgelſpieler vorzüglich auch ging er nach Italien, und die meiſten Gunſtbezeugungen und Erfolge, welche dort ihm das Glück zu Theil werden ließ, errang er hauptſächlich nur als ſolcher; doch ſchrieb er für mehrere Theater auch verſchiedene Opern; aber daß ſie gefielen, ja daß ſie hie und da ſogar Aufſehen erregten, dürfen wir nicht etwa als Beweis anſehen, daß er es etwa vermocht hätte, zu der mehrfach beſchriebenen, aus Italien hergekommenen flachen Manier des Tonſatzes mit gänzlicher Verleugnung ſeiner ſelbſt ſich herabzulaſſen, oder daß gar ſeine Kraft nicht minder denn die der meiſten andern Componiſten darin ihre Aufgabe geſucht und gefunden hätte. Zu der Zeit, in welcher Händel in Italien weilte (1708—1710), waren einmal die Erfolge, welche Leo's und Durante's gutgemeintes Streben ſo höchſt unglücklicher Weiſe haben ſollten, noch bei weitem nicht zu der Größe, wie bisher beſchrieben, gediehen, und dann beruhte jenes Aufſehen auch mehrentheils auf einem ganz andern Grunde noch, denn blos in einer wirklich dramatiſchen Vortrefflichkeit der Werke. Als Händel nach Italien kam, herrſchte, ungeachtet manchen unverkennbaren Vorzeichens bald kommender Ausartung, daſelbſt doch meiſt noch ein guter, wenigſtens nicht verirrter

*) Daß ich hier, wie bei einer ähnlichen frühern Stelle, auf die durch Gluck nachmals bewirkte Reform deute, weiß und begreift der Geſchichtskundige, dem Andern ſey es beiläufig bemerkt, da die geſchichtliche Darſtellung ſelbſt ſolche Anticipation nicht zuließ.

Geſchmack, dem der Geiſt des großen A. Scarlatti fortan als Muſter, als Leiter, Führer und Richter noch diente, und in dieſem Geiſte auch, vielleicht nur mit etwas mehr Aufwand von Mitteln und mit mehr Kühnheit, mit mehr Macht und Großartigkeit des Ausdrucks, die einen deſto größern Erfolg ſicherten, waren eben jene Werke, die Opern „Rodrigo“ und „Agrippina“ geſchrieben. Dazu wußte Händel, als hierin eben geübterer Deutſcher, der inſtrumentalen Begleitung eine den Italienern ganz neue, ungewohnte Bedeutung zu geben, und je weniger Organe er ſich dazu bediente, was von denſelben ſehr geliebt wurde, deſto überraſchender wirkte die Kraft, die gleichwohl die Paar Stöße von Hörnern und andern Blasinſtrumenten offenbarten. Alſo nicht ein eigentlicher Kunſtwerth im Ganzen war es, was dieſen Opern ein ſolch' ungewöhnliches Glück für den Augenblick bewirkte; aber auch nicht ein Treffen verflachter italieniſcher Manier, wie ſie zumal noch keineswegs zur allgemeinen Norm ſich erhoben hatte; ſondern es war daſſelbe lediglich die Wirkung einiger, allerdings ſchätzenswerther Zufälligkeiten, die jedoch durchaus nicht die Unbedeutendheit wegzuräumen vermögen, in welcher dieſe Paar Opern Händel's bei einer hiſtoriſchen Auffaſſung ſeines Genius ganz und gar ſich vor dem forſchenden Auge verlieren. Als der Moment, die Stunde ſeiner Erſcheinung in der allgemeinen Kunſtgeſchichte ſchlagen wollte und mußte (ſiehe weiter unten), war Händel längſt wieder aus Italien zurück und hatte den Wahlplatz ſeiner Kraft in andern Gefilden aufgeſchlagen.

„O! daß er nie nach England gezogen wäre!“ wünſcht in der Oberflächlichkeit ſeiner Beſchauung vielleicht mancher zärtliche Erinnerer an Händel's Lebensereigniſſe, und wähnt einen eben ſo glücklichen als fleißigen Operncomponiſten dann auch in ihm gefunden zu haben; allein in dem Falle wäre des Meiſters ungleich wichtigeres und höheres Geſchick wohl niemals erfüllt worden. Der gewaltigſte Geiſt ſeiner Zeit mußte er, ſollte je in der ganzen Fülle ſeiner geiſtigen Kraft er daraus hervortreten und gleichſam zum wahrhaftigen Hüter dienen einer neuen ſegens- und muſikaliſch glaubensſtarken Aera, — ich ſage: der gewaltigſte Geiſt ſeiner Zeit mußte er zuſammenbrechen unter der Laſt ſinnlich waltender Leidenſchaften, um mit größerer Pracht, aber auch unbeſcholtenerer Reinheit, einem Phönix gleich, aus der Maſſe künſtleriſcher Verſchlemmungen hervorzugehen. Zuſammenbrechen aber konnte er nur, wenn er ſelbſt auch in der Gewalt des Geiſtes ſich fühlte, und zu ſolchem Gefühl auf dem einmal eingeſchlagenen dramatiſchen Gebiete zu gelangen, war einem Händel allein nur in England noch möglich. In Italien — was hätte er hier können? — allenfalls die Thaten Scarlatti's wiederholen, dem er ja auch — wie oben bemerkt — in vielen und zwar den beſſern Dingen

ähnlich, nur an extenſiver Kraft noch weit überlegen war. Zudem war ja Italien, als Händel in dem Bewußtſeyn ſeiner Kraft erwachte, gar nicht mehr fähig, eine Größe wie die ſeiner früheren Operiſten oder eine der ähnlichen zu tragen, war alsdann ſchon verſunken in jene fade Süßſchmeckerei und Allgemeinheit, zu der Händel, wenn er ſich um ſeiner Eitelkeit und Herrſchſucht willen ſpäter auch davor beugte, doch niemals im Vollgefühl ſeiner Energie ganz hinabſteigen konnte. In Frankreich — hier wäre er fortan allein der Oper zugewieſen geblieben und hätte niemals durch das Oratorium der geiſtigen Richtung der Form wieder denjenigen Sieg zu verſchaffen vermocht, durch deſſen Triumph der Muſik überhaupt dann auch der Tag der Auferſtehung bereitet worden wäre. Aber in Deutſchland — in ſeinem Vaterlande — hätte er hier vor den Kaufleuten reicher Handelsſtädte oder vor einem der ſteifen und geſchmackloſen bourboniſirten Höfe die italieniſche Oper, wie ſie war, nachſpielen ſollen, was er ja nicht konnte, und weßhalb er fiel, weil er es nicht konnte? — oder einen Lebenswandel führen wie ſein ehrenfeſter Genoſſe Sebaſtian Bach vielleicht? — Dazu war ihm nicht gegeben, was dieſer vermochte, ganz verſunken in das Wort des Evangeliums und einzig von ihm erfüllt und getragen an ſeiner Kirche und ſeinen Thomasſchülern (in Leipzig), wie an ſeinem geiſtlichen Vorſteher und Freunde Deyling völlig Genüge zu haben, nach Außen körperlich enge beſchränkt, nach Innen heilig und zufrieden. Auserſehen vom Schickſal einmal zu dem, was er werden, was er bereiten und vollbringen ſollte, mußte Händel frei, reich und glänzend, gebietend daſtehen, vornehm unter den Vornehmſten, damit er tiefer und fühlbarer falle, um vom verunglückten Wege deſto entſchiedener abzuſtehen und auf anderem Gebiete zu dem ſchon empfundenen Glanze mit deſto wahrhaftigerer Kraft und größerer Wahrheit hinan zu ringen, und das Alles konnte er nur in England, konnte er nur da, wo die Oper eben einen höhern Aufſchwung im äußern Anſehen zu nehmen erſt anfing, und wo ſeine Natur nicht gleich bei ihrem erſten Erſcheinen ſchon in einen Kampf mit heterogenen Kräften zu treten brauchte, vielmehr vor ſolchem noch zu eigener Macht und Herrſchaft zu gelangen vermochte. Freilich ſtehet ſpäteren Zeiten erſt zu, ſolchen Willen des Schickſals mit Ueberſchauung der Fügungen zu berechnen, und konnte nicht Händel ſchon wiſſen Etwas von dem, was da kommen ſollte, und warum eine in ſo vieler Beziehung ſonderbar erſcheinende Erfahrung ihn nach England trieb; aber wir Alle ſind ja nicht unſer Herr, ſondern nur die Figuren im Spiele und im Willen einer höhern Macht.

Im Jahre 1712 kam Händel zum zweitenmale, obſchon er auch in ſeinem Vaterlande Beſchäftigung und Aemter in Menge erhalten konnte,

nach London, um für die Dauer es nie wieder zu verlaſſen. Aller Aufforderungen und Gelegenheit ungeachtet, im Fache der von Talent und Charakter ihm eigenthümlicher zugewieſenen Kirchenmuſik die große Schöpfungskraft ſeines künſtleriſchen Geiſtes zu entfalten, wandte ſeine Thätigkeit ſich vorzugsweiſe dem Theater zu. Erkennen wir die Weisheit göttlichen Rathſchluſſes! — Die Italiener hatten zwar das Repertorium der engliſchen Theater ſchon inne, aber die Flachheit neuerer Sitte noch nicht den engliſchen Geſchmack; Händel konnte und mußte ſiegen mit der ungleich größern Energie ſeiner kräftigeren Mittel; doch war der Sieg auch zu ſchnell, vollkommen und glänzend, als daß er ſich mit dem einfachen Erfolge der Compoſition hätte begnügen mögen; ein weiterer war die Einrichtung einer eigenen Operngeſellſchaft für ſeine Werke; dazu wurden neuere italieniſche Sänger aber verlangt, und mit dieſen, die er durch allen Aufwand pecuniärer Mittel zu gewinnen ſuchte, kam nun auch die neue neapolitaniſche Manier ſammt all' ihrem guten und böſen Gefolge über Albions Gränze, unter welcher, zwar mächtig und lange gegen ſie ankämpfend, zuletzt doch der Meiſter erliegen ſollte, weil im Kampfe er verloren, — zwar nicht den Muth und die geiſtige Kraft, doch was bei einem Händel dieſe vor Allem zu beleben vermochte, nämlich die Herrſchaft und den Glanz des äußern Triumphes.

§. 138.

Fortſetzung.

Wie mochte ſolchem Manne, dieſem gewaltigſten muſikaliſchen Geiſte ſeiner Zeit, das möglich werden? fragen wir dennoch, abwendend uns von der Betrachtung einer Nothwendigkeit des Geſchicks, und ſoll auch die Geſchichte ſich abwenden zudem von der Eigenthümlichkeit des Charakters, der dieſen „gewaltigen Geiſt" umgab, ſo antworte ich wiederum darauf, was ich theilweiſe ſchon §. 130 dieſes Capitels in der Beziehung bemerkte. Wie ſtaunend heute wir aufblicken zu Händel's Genius: der Grund des Staunens liegt einzig in dem, was die Unvergänglichkeit des Geiſtes uns bis heute auch gegenwärtig von ſeinen Werken erhalten hat, — in ſeinen Oratorien, nicht in ſeinen Opern; was dieſe betrifft, ſo hatte Händel in der That vor ſeinen anfänglichen Gegnern und nachmaligen — ich ſage es geradezu — Vorbildern, den Italienern] und ihren übrigen mehr oder weniger glücklichen Nachahmern, Nichts voraus; als die perſönliche höhere Kraft des Talents; nicht etwa belebte ihn eine höhere Idee von ſolchen Werken, nicht ein tieferer Sinn für dramatiſche Wirkung. Wie die italieniſchen Opern ſeiner Zeit ſind (der Form nach) auch alle die ſeinigen, beſonders ſpätern.

Nur in einzelnen Scenen vermochte er ſich zu erheben in ſeiner Eigenthümlichkeit über das fade Geklingel ſeiner Nebenbuhler, zum Beweiſe gleichſam, daß der Genius, der in ihm ſchlummerte, nicht mitbewältigt war, ſondern hie und da durch einzelne ſtarke Pulsſchläge noch Zeichen ſeines Lebens zu geben ſich gedrungen fühlte, ſo daß die Erhebung aber auch nicht Händel's freiem Willen eigentlich zugeſchrieben werden kann, vielmehr dieſer durch die That ſich ſtets zu dem Syſtem zu bekennen ſcheint, welches die Virtuoſität des Sängers zum Mittelpunkte hat, und ſo gewiß zwar, daß, als er, um die Sänger minderen Aergers halber zu entbehren, dieſem Syſteme endlich entgegen zu arbeiten ſich unterfing, er mit ſich ſelbſt auch, mit ſeinem eigenen Principe zuletzt ganz und gar zerfiel, und dadurch gewiſſermaßen eigenhändig den Paß zum völligen ſchnellen Untergange ſich unterſchrieb.

Ich kann nicht anders (obſchon von der Tendenz dieſes Paragraphen dadurch etwas abſchweifend), als hier in dieſem Zerfallen mit ſich ſelbſt und ſeinem eigenen Principe wiederum einen höhern Willen und Rathſchluß, eine beſtimmte Fügung des Schickſals erblicken, denn der Zeit nach traf daſſelbe zuſammen mit jenem Momente in Händel's Leben, wo, wäre er fernerhin treu geblieben ſeinem — wenn auch noch ſo natur- und charakterwidrigen — Italienismus, es ihm auch möglich hätte werden können, ſich länger noch auf dem früher errungenen Höhepunkte äußeren Anſehens als praktiſcher Bühnen-Componiſt zu behaupten, von welchem — wie gezeigt — aber nothwendig er herabſteigen mußte zur Erfüllung ſeiner Beſtimmung. Bei ſolchem Zerfallenſeyn indeſſen war es ohne Nutzen, daß um 1737 die Unternehmungen ſeiner Gegner auch ohne ſein Ankämpfen, von ſelbſt verkümmerten, und die Quellen der Erfindung wie Theilnahme ihnen zu verſiegen droheten; war es vergebens auch, daß Lord Mifleſex günſtige Ausſichten für den Opern-Componiſten Händel wieder zu öffnen ſtrebte, wenn derſelbe nur einmal hätte über ſich gewinnen können, ſeinen Beleidigern ein gutes Wort zu geben. Nicht dieſe Unbeugſamkeit, ſo angemeſſen ſie ſeinem ganzen Charakter erſcheint, nein — die Unhaltbarkeit ſeiner Sache, die Deorganiſation ſeines eigenen Ichs war der Grund ſeines Falles, den einmal in ſeiner ganzen Schwere uud Vernichtung aber empfunden der ſtolze, der nach Herrſchaft dürſtende, nach Großem, Allmächtigem, weil es zur Bedingung ſeines Lebens gehörte, im heißeſten Drange verlangende Händel auch niemals eine Hand ausſtrecken konnte, auf gleichem Boden wieder ſich zu erheben, ſondern mit dem Willen hiezu (in Folge eines unerloſchenen Bewußtſeyns der Kraft) auch ein anderes, wenn ſelbſt noch ſo nah verwandtes Gebiet zugleich erringen mußte, auf dem um ſo erhabenere Geſtalten dann ſeinem künſt-

leriſchen Genius entblühen, um ſo höhere Palmen demſelben geboten werden, und um ſo heller und dauernder deſſen Strahlen leuchten ſollten, als hier nun auch zuerſt er ſich wiederfand in dem eigenen geiſtigen Seyn, und ſich fand ſelber auf der Bahn ſeiner Sendung.

§. 139.
Fortſetzung.

Händel verläßt die Oper und wendet auf immer und ausſchließlich ſich dem Oratorium zu. Warum aber dieſem, dem Oratorium? frägt wiederum wohl der flüchtige Beſchauer. Damit erfüllet ward das Wort, das da geſchrieben ſtand im Buche aller Dinge — möchte ich antworten. Freilich hätte man von dem Künſtler, der an drei Jahrgängen Kirchenmuſiken ſeine Studien gemacht hatte, der in Aachen noch — wie die Sage geht — aus dem Bade, das ihn dem Irrſinn entriſſen, erſtand*), emporgerichteten Hauptes zur Kirche, in dieſelbe und zur Orgel ſchritt, und da ſo gewaltig ſpielte, daß ein Geſchrei in der ganzen Stadt ſich erhob, die heilige Cäcilie ſelber habe ein Wunder gethan und ihn zu ihrem Preiſe errettet; — freilich hätte man von einem Solchen, als er ausgeſtoßen ward von der Oper, eher einen Rücktritt zur Orgel oder doch Kirchenmuſik im engeren Sinne des Worts erwarten dürfen, denn einen Uebergang zu dem dramatiſch verwandten Oratorium, um ſo mehr, als demnach dieſer Uebergang kaum noch ein freiwilliger genannt werden darf; allein dann wäre ſchwerlich wohl jemals erfüllet worden das Wort, das Händel beſtimmt hatte, dem Geiſte wieder zu ſeinem Rechte zu verhelfen in dem Leibe. Sollte jemals ſolches Recht wieder geltend und bemerkbar werden in unſrer damals aller Sinnlichkeit Preis gegebenen Kunſt, ſollte jemals auch nur ein Zug geiſtigerer Richtung der Form unſere Muſik überhaupt wieder erheben zu der Idee, durch welche ſie erſtanden und welche fortan ſie feſthält in der Reihe wahrhaft ſchöner Künſte, ſo konnte Hülfe der Art einzig auch nur erwartet werden von daher, wo die geiſtige Fülle ſelbſt niedergedrückt hatte alles ſinnliche Maaß der äußeren Geſtalt, und dies war der Fall in Deutſchland, bei den deutſchen Organiſten und ihrer Inſtrumental- und Hausmuſik. Ein Heros dieſer

*) Als Händel um 1736 ſeine Opern zum zweitenmale gegen den Kaſtraten Farinelli und die neueren italieniſchen Componiſten fallen ſah, erlitt ſeine ſonſt ſo eiſenfeſte Geſundheit einen harten Stoß; der Schlagfluß traf ſeinen rechten Arm, und zu gewiſſen Stunden ſoll er ſogar ganz von Sinnen geweſen ſeyn, weshalb er nach Aachen wanderte und dort durch eine heroiſche Badekur ſich auch ziemlich wieder herſtellte, bis auf einige Gichtleiden, welche blieben, und zu denen ſich endlich auch noch der Verluſt des Augenlichts geſellte.

Organiſtenſchulen war neben Seb. Bach unſer Händel; aber wie überall der Gegenſatz nur wirkt in der Vereinbarung, ich möchte ſagen: Gleiches mit Gleichem oder doch Nächſtverwandtem ſich bekämpfen läßt, ſo konnte jene geiſtige Erhebung, da das ſinnliche Princip hauptſächlich nur in der Oper ſich feſtgeſetzt oder durch dieſelbe doch ſich entwickelt hatte, hier auch nur geſchehen auf dem Gebiete der Dramatik, und wenn nicht mehr in der Oper ſelbſt, weil ſolche zu ſehr gefeſſelt war an ein Sinnliches, ſo doch in dem nächſtverwandten Oratorium, und um ſo gewiſſer zwar hier, als das Oratorium andererſeits auch wieder die meiſte Hinneigung zeigte zu dem Gebiete, wo das geiſtige Element der Kunſt bisher noch am unbefleckteſten ſich erhalten hatte, nämlich zu dem Gebiete der deutſchen Organiſtenkunſt. Zugegeben jedoch auch (was übrigens niemals im Ernſte geſchehen kann), daß ein gleiches oder ähnliches Ziel nicht minder auf anderem Gebiete, z. B. durch Kirchen-Compoſition und Orgelſpiel, zu erreichen geweſen wäre, ſo widerſprach ferner dergleichen Unternehmungen Händels übriger und ganzer Charakter, ſeine ganze Lebens- und Sinnesweiſe. Nicht wie einem Seb. Bach war es ihm möglich, mit vollkommener Pietät und Hingebung, wie alsdann nothwendig geweſen wäre, bei jedem ſeiner Werke und jedem Theile deſſelben zu ſeyn; dazu ermangelte ihm jede innere wie äußere Bedingung. Enthalten doch — wie ich auch anderwärts ſchon ſagte — aus eben dem Grunde ſeine Orgel- und Kammermuſiken neben Tüchtigem und Großartigem auch vieles Leere und Unbeſtimmte. Seine kleinen Kirchenmuſiken oder Anthems, wie ſie in England genannt werden, haben großartigen Wurf und manchen kühnen Zug, aber keineswegs einen ſo ausgeſprochenen Sinn und Charakter, daß ſie den Antheil der Kunſtwelt feſthalten könnten. Nicht viel anders verhält es ſich mit den größeren. Händels gewaltiger Geiſt mußte ſtets mit Gewalten kämpfen und konnte nur in der Beziehung wahrhaftig großartiger Vorwürfe und Mittel ſeinen Triumph feiern.

So war im Voraus alſo ſowohl durch die Perſon als durch die Sache das Oratorium einzig und allein als der rechte Weg zum Ziele beſtimmt, und wie unfreiwillig der Uebergang zu demſelben auch ſcheinen mag, er war nothwendig, und in dieſer ſeiner Nothwendigkeit dann auch bald vollbracht.

In Italien hatten bisher während der Faſtenzeit, in welcher keine Opern gegeben werden durften, Oratorien die Stelle der Letzteren vertreten; in Frankreich hatte Lully ein Paar Oratorien geſchrieben („Eſther“ und „Athalia“), im Uebrigen aber waren ſolche Tonwerke dort wenig gekannt und geliebt; auch Händel hatte frühzeitig ſchon ſowohl die „Eſther“ als „Athalia“ in Muſik zu ſetzen verſucht; indeſſen lehnten alle dieſe Werke ſich mehr

und mehr an das Syſtem der Oper an bis Händel nach dem erlittenen Falle auf der Bühne nun mit einem Male, jedes Princip von ſich abweiſend, mit der ganzen Kraft ſeiner Energie, mit der ganzen Fülle ſeines Geiſtes und der Eigenthümlichkeit ſeines Charakters den Stoff wieder aufgriff, und in einigen ſchnell auf einander folgenden Oratorien Toncoloſſe ſchuf und aufführte (von 1736—1740 das „Alexanderfeſt," „Iſrael in Aegypten," „Allegro ed il Penseroso" und „Saul"), wie ſie die Welt bis dahin kaum jemals geſehen, und wie ſie ſchnurſtracks auch dem Geſchmacke und Syſteme entgegenliefen, an dem feſtzuhalten Publikum und Compoſitionsſitte durch die Huldigung der Oper bisher ſchon gewöhnt worden war. Zwiſchen den Abtheilungen trug er Orgel-Concerte vor oder improviſirte auch auf der Orgel, und begleitete mit ihr in einer freien und reichen, ſeinen Zeitgenoſſen (in England wenigſtens, wenn weniger auch in Deutſchland) unerhörten Weiſe. Alles ſtaunte, aber weil ſo urplötzlich kam der Schlag, ſo ganz und total entgegengeſetzt war der Inhalt der Gewohnheit und Sitte, folgten nicht eben ſo ſchnell auch der Begriff und die Auffaſſung. Als im Jahre 1741 er mit dem „Meſſias" in die Oeffentlichkeit trat, ſoll Händel in den Nebeln der vorurtheilsvollen und partheiſüchtigen Hauptſtadt ſo wenig Anklang gefunden haben, daß Niemand im Hauſe war als der König und Lord Cheſterfield. Indeß duldete der Charakter des Mannes nicht ſchon wieder eine Niederlage, und das Schickſal ja auch hatte unbewußt ihm Ausdauer geboten: „deſto beſſer wirds ſchallen" rief frohgemuth der Meiſter und wanderte nach der zweiten Aufführung dann nach dem grünen, fröhlichen Irland, wo frohlockend er aufgenommen ward, und wo, als mit der Zeit ein erſchütterndes Staunen Platz gemacht hatte der ruhigeren Faſſung, und aus dieſer hervorgegangen auch war eine Klarheit des Begriffs, er ſich bald einen Weg bahnte wieder zu dem Höchſten des britiſchen Volks, das, frei, bei ſeiner Rückkunft ihn empor trug und den Hof ſelbſt auch ſtimmte, ſeinen Wiederbeſitz ſich zur Ehre anzurechnen. Ja das Anſehen und der Ruhm, den jetzt auf einmal Händel in England wieder errang, war ein ſo vollkommener und dauernder, daß er fortan bis an ſein Ende blos in der Oratorien-Compoſition thätig zu ſeyn brauchte, um einen mehr als hinlänglichen, doppelt und dreifachen Erſatz in jeder Beziehung zu finden für alle Verluſte, welche früher er auf der Bühne erlitten*).

*) Außer den genannten fünf ſchrieb Händel in der Folge noch 18 andere, alſo zuſammen 23 Oratorien.

§. 140.

Fortſetzung.

Mit dieſem Siege Händels in ſeinen localen Kreiſen war aber überhaupt der Sieg des Oratoriums, und mit der Form, welche er ihm wiedergegeben, überhaupt auch eine geiſtigere Richtung unſerer Kunſt wieder errungen. Untergegangen in lyriſchem Uebermaaße war alles dramatiſche Element, und ſchwelgend jenes nur in ſinnlich betäubenden Figuren; alle dahin gehörigen Werke ſtrotzten von einer Reihe überlanger Arien, mit Schnörkeln und kleinem Schnitzwerk möglichſt reich und bunt durcheinander ausgeſtattet, und ſinn- und wahrheitsloſen Recitativen; an dramatiſch eingreifende, lebensvolle Enſembleſtücke und Chöre war nicht zu denken, und kam hie und da ein ſolcher Theil vor, ſo war er, als bloßes Nebending erachtet und behandelt, bedeutungslos und ohne irgend welchen erheblichen künſtleriſchen Gehalt; da gaben einem Händel die thatenvollen Geſchichten der Bibel Gelegenheit zu jenen mächtigen Volkschören, in denen der ewige Ruf: gieb Freiheit! — die bittere Klage um einen zerfallenen Hort, der Jubel der Heiden und das hochwürdige Gebet in Bedrängniß und Erlöſung, kurz alle großen Momente des Volkslebens ſtark und treu und für Jahrhunderte laut genug erſchallen; gaben Gelegenheit zu jenen wunderherrlichen Terzetten, Quartetten u. ſ. w., in denen die einzelnen Perſonen wieder hereintreten in den Kreis des Volkes und aufmunternd oder beſchwichtigend, theilnehmend oder zurückwendend ſich miſchen in Alles, was ſein Mund mit ſo unendlicher Lauterkeit ſpricht; und wie ein gerader, durchaus volksmäßiger Sinn ihm auch formte die Stimmen zu feſten, in Mäßigkeit ſtarken Perſönlichkeiten, ſo ward vom Volke und ſeinem Herzen er auch bald verſtanden, und mächtig eingreifend hier in Sinn, Gemüth und Verſtand klärt vor ſeinem Geiſte und durch ihn ſich ſchnell auch im wahren Lichte der Gehalt auf, den unſere Kunſt in ſich zu tragen hat zur wahren Würdigung ihrer ſelbſt, ſo daß der erſte Schritt damit vollbracht war zu einer Reform, welcher die dramatiſche Muſik eben ſo wohl bedurfte, als ſie dieſelbe in Wahrheit auch gleich mit Beginn der nächſten Periode durch einen Gluck und deſſen Nachahmer erfahren ſollte.

In der That hat kein Componiſt ſo wie Händel je vermocht, jede der vier Stimmen zuſammen zu faſſen und im Umkreiſe ihrer wahren, natürlichen Kraft zu erhalten: eine Natürlichkeit, die gerade der Gegenſatz war von dem herrſchenden Principe, in ſich ſelbſt aber auch die Bedingung des Sieges und deſſen allmächtige Waffen ſchon trug. Ein natürlicher, gerader, volksmäßiger Sinn gab es Händel, jedes Wort des

Textes wohlgemuth und ſtark treffend, im treuherzigen und grundkräftigen Volksſinne heraus zu ſingen, und hatte auf ſolche Weiſe er dem Worte einmal den Ton, die Melodie gefunden, ſo hielt er ſie treu und einfach auch feſt und gab ſie herum unter den Stimmen, wie ein gutes Wort im Kreiſe gerader, wohldenkender Volksmänner umhergeht. Andere Stimmen treten einfach ſtützend oder widerſprechend hinzu, und unter der Meiſterleitung entſpinnt ſich ein geradherziger, ruhig und ehrenfeſt fortſchreitender Dialog. Dann zieht er willkührlich auch wohl noch den unſchuldigen oder leidenſchaftlichen Ausdruck der Liebe oder das Lob des Friedens und andere in uns eingewohnte Gefühle in den Kreis ſeiner bibliſchen Sagen, und Alles umfaſſen ſo endlich dieſe, was in der Bruſt eines geſunden, freiſinnigen und religiöſen Volkes und in ſeiner eigenen nur irgend zu leben vermag, wobei dem Meiſter dann auch diente ein einfach ſtützendes und tragendes, verſtärkendes, gelegentlich auch ſinnig werdendes oder gewaltig ſchlagendes Orcheſter mit der Orgel, nämlich wie er ſie ſpielte, und das war nicht minder in der geiſtig ausgeprägten, volksthümlichen und volkskräftigen Weiſe, welche als das charakteriſtiſcheſte Gepräge auf allen ſeinen Oratorien ruht, und welche eben der Grund auch iſt, warum die Oratorien Händels heute noch und jeder Zeit ſich gewiß halten dürfen der großartigſten Wirkung vor dem Publikum jeder Klaſſe, jedes Volkes und jedes Geſchlechts, während ſeine eigenen Opern ſowohl als die Opern ſeiner Zeitgenoſſen kaum noch dem Namen nach bekannt ſind und vergeſſen in den Kreiſen, für welche nothwendig doch eine und jede Oper geſchrieben ſeyn ſoll, — in den Kreiſen des Volkes. Wie ſich in der Inſtrumentalmuſik nur die Präludien und Fugen eines Seb. Bach und ſeiner beſſeren Genoſſen, um des Hervorragens der geiſtigen Elemente in denſelben (bis ſelbſt zur äußerſten Form hin) willen, aus jener Periode erhalten haben, ſo in der dramatiſchen Muſik aus gleicher Urſache auch faſt einzig nur die Oratorien Händels. Die gebildeteren Muſikliebhaber mögen Concerte, Quartette und dergleichen mehr von einem Corelli oder anderen noch jüngeren Meiſtern ihren Sammlungen wohl einverleiben, und nicht ohne alles Vergnügen auch einzelne Pieçen aus Opern oder Cantaten von einem Cavalli, Ceſti, Cariſſini, Pergoleſi u. ſ. w. wohl anhören; allein das Volk, das da jauchzt heute noch bei Händel'ſchen Chören und einſtimmen ſelbſt möchte z. B. in ſein Halleluja, mit Verwunderung und innerlichem Erfülltſeyn doch wenigſtens anhört das Stürmen einer Bach'ſchen großen Orgelfuge, — dies Volk wird niemals mehr mit anhaltender Theilnahme denſelben ſein Ohr leihen, und für das Volk doch, für die Menſchheit ward unſere Kunſt geſchaffen, und wo Geiſt iſt und geiſtig wahres Leben, da iſt auch Unſterblichkeit.

Allerdings ſind mehrere der Arien in Händels Oratorien ebenfalls nicht ganz frei und von allen Mängeln, in welche der lyriſche Geſang damals ſo faſt normalmäßig ſich gehüllt hatte; namentlich muß hie und da eine zu große Ausdehnung und ein zu ſtarres Feſthalten an gewiſſen Manieren in der Figuration ein gebildetes Ohr und auch den für alte und ernſte Muſik entbrannteſten, aber doch geſchmackvollen Kunſtkenner immer noch unangenehm berühren; indeſſen verſchwindet dieſe einſeitige Schwäche einestheils unter der Menge von Kraftausdrücken, die überall uns entgegen blühen in den Chören und Enſembleſtücken, und wird daher in Betrachtung des Ganzen weniger bemerkbar, oder ſind anderntheils diejenigen Arien und Geſangsſtellen, an welchen zu ſehr ſolche Mängel ins Auge leuchten wollen, Stücke, die Händel ſeinen Opern entlehnte und die alſo ausdrücklich auch von ihm in dem damals herrſchenden Geſchmacke und Style geſchrieben waren: eine Thatſache, die allein auch nur die wunderbare Schnelligkeit erklären hilft, mit welcher Händel manches ſeiner Oratorien zu Tage förderte, und die ihren Grund lediglich wohl in der entſchuldbaren Abſicht des Meiſters haben mochte, entweder nicht mit All' und Jedem in dieſen ſeinen neuen Werken ſchnurſtracks der einmal beſtehenden Sitte entgegen zu treten und (zumal als der Beifall Anfangs ſo ſparſam war) wenigſtens doch Etwas darin zu bringen, wovon er hoffen durfte, daß es den Beifall und die Aufmerkſamkeit der Menge wie Einzelnen auf ſich ziehen würde, oder vielleicht auch Lieblingsſätzen, Stücken, die früher in ſeinen Opern ſchon ſehr beifällig aufgenommen worden waren, hier abermals den Triumph öffentlichen Wohlgefallens zu bereiten, wie dies z. B. wohl die Urſache ſeyn kann, warum er, Händel, den Trauermarſch in „Saul" und „Samſon" ſo oftmals, wenn bisweilen auch etwas modificirt, anwenden mochte. Selbſt das ſchickſalsvolle, wunderherrliche Oratorium „Meſſias" iſt nicht ganz frei von ſolchen Wiederholungen, und wollten wir genauer nachſpüren, ſo dürfte ohne Zweifel ſich wohl als zuverläſſig ergeben, daß einige der Arien ſelbſt dieſes frommſten Oratoriums wenn nicht ganz und gar, ohne alle Veränderung, aus früheren Opern entlehnt wurden, ſicher doch manche ſehr treue und ſprechende Anklänge an ähnliche Sätze in dieſen enthalten. Wie geſagt aber verſchwinden dergleichen einzelne Schwächen meiſtens unter der geiſtigen Gewalt und Größe des Ganzen, und können keinen Abbruch der Wahrheit des hiſtoriſchen Ergebniſſes thun, daß mit Händels Oratorien überhaupt dem Oratorium ein Sieg in der dramatiſchen Muſik unſrer gegenwärtigen Periode bereitet, wie ſonach überhaupt auch wieder eine geiſtige Richtung der Form in ſolcher Muſik damit eingeſchlagen, und zu jenen totalen Umwälzungen und Re-

formationen, die bald nachgehends mit dem ſo ganz und gar in lyriſche Spielerei verſunkenen dramatiſchen Style vorgenommen werden ſollten und nothwendiger Weiſe auch vorgenommen werden mußten, der erſte Anſtoß, Stoff und Anhaltspunkt dadurch gegeben wurde, was Alles aber — wie nicht minder vorhin ſchon angedeutet — ausführlicher und beſtimmter darzuſtellen noch nicht hierorts, ſondern erſt bei Darſtellung der hiſtoriſchen Ergebniſſe der folgenden Periode (nach 1750), bei Betrachtung des Gluck'ſchen Wirkens, meine Aufgabe ſeyn kann, zu welcher fortzuſchreiten indeſſen ich nicht früher wohl mich unterfangen darf, als bis die Verſtändigung über dasjenige Schisma auch ihre Erledigung gefunden haben wird, das, bei ſolch' mannigfach ſtreitenden Elementen in der Muſik, mit der weitern Verbreitung derſelben überhaupt und unverhinderlich auch in den größeren nationalen Kreiſen ſchon entſtehen, und in ſeinen Folgen ſich gewiſſermaßen in einer Art genereller Abgeſchloſſenheit oder umgekehrt gattungsartiger Verſchiedenheit bemerkbar machen mußte.

Viertes Kapitel.

Das muſikaliſche Schisma oder Bildung verſchiedener nationaler Style (Schulen) mit Verbreitung und Erweiterung der Kunſt überhaupt.

§. 141.

Verbreitung und Belebung der muſikaliſchen Künſte überhaupt.

Derſelbe Grund nämlich, das vorherrſchend ſinnliche Princip mit ſeinem Eingreifen in alles öffentliche Volksleben, auf welchem gleich zu Anfang unſerer gegenwärtigen Periode wir die Muſik nach und nach und immer mehr erblühen und erſtehen ſehen zu ſtets höherer und größerer Geltung nach Außen hin, — dieſer gleiche Grund nämlich mußte und konnte natürlich nicht etwa da blos eine regſamere und ausgedehntere Belebung der mukaliſchen Kräfte verurſachen, wo aus früheren Zeiten her dieſelben ſchon in ihrem ganzen Umfange eine feſtere Wurzel und in der Oper wie andern Inſtituten auch die früchtereichſten Blüthen geſchlagen hatten,

ſondern mußte überhaupt auch und überallhin zur Verbreitung und weiteren Ausdehnung der muſikaliſchen Künſte beitragen, wo irgend nur die ſonſtigen politiſchen, moraliſchen und intellektuellen Verhältniſſe der Völker ſich zur Aufnahme derſelben geeignet und bereit zeigten.

So hatte z. B. König Friedrich IV. von Dänemark — um ſofort unſer Auge in der Beziehung nach dem am wenigſten noch cultivirten und für die Künſte des Friedens und der Seele empfänglichen Norden zu richten — den damaligen nordiſchen Krieg kaum mit ausgefochten, an welchem er unglücklicher Weiſe wegen Souverainitätsſtreitigkeiten mit Holſtein=Gottorp über Schleswig Theil genommen, und war der milde, nur zu fromme König Chriſtian VI. im Jahre 1730 auf den Thron gelangt, als auch dort dem Erblühen unſerer Kunſt, wie der Wiſſenſchaft, ein neuer ſchöner ſonniger Frühlingstag anzubrechen ſchon anfing. Die Welthändel eben vergangner Tage hatten den Dänen nach mehr als einer Beziehung in ſehr enge Berührung mit den cultivirteren ſüdlicheren Völkern gebracht; namentlich war deutſche Bildung dort eben ſo wohl bekannt als geſchätzt; Holbergs Arbeiten für das Theater zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts hatten, ungeachtet mancher Schwächen, welche, ſelbſt vom Standtpunkte ſeiner Zeit aus beurtheilt, nicht von ihnen weggeleugnet werden können, doch und zum mindeſten unter den höheren Ständen einer Neigung zu geiſtigen Genüſſen, wie der daraus bald erwachenden Liebe zu Künſten und Wiſſenſchaften überhaupt gut vorarbeitet; der Druck, unter welchem der Däne ſo viele Jahre des Krieges hindurch gelitten, und die Noth, in welche er zum größeren Theile dadurch geſunken, erheiſchten Ermuthigung von Außen, Aufregung der Lebenskräfte und der Lebensluſt durch jedes Mittel, das die Umſtände nur irgend zu Gebote ſtellten; kannte und verſtand man auch nicht deutſche Kunſt, ſo hatte man in dem benachbarten Hamburg und andern Städten doch Singſpiele aller Art und Muſik in allen Formen geſehen und gehört, und das erheiternde, erquickende Wohlgefallen der Einzelnen daran; dazu war Muſik längſt, ſelbſt auf Königliche Befehle, zum Gegenſtand des Unterrichts in den Schulen und Seminarien erhoben, und wenn auch weniger als Vehikel des öffentlichen geſitteten Volkslebens und ſeiner weiteren Bildung, denn mehr als Eigenthum des Einzelnen oder Behufs des Gottesdienſtes und ſolcher ſpeciellerer Richtungen, jedenfalls nicht in höherer Ausdehnung und in erhabenerem Sinne von Kunſt und deren unendlichen Mitteln geübt, ſo zur Aufnahme auch ſolchen Sinnes und ſeiner Wirkung demnach doch jeder Weg, ſowohl nach Außen als nach Innen, geöffnet und geebnet worden. Mit dem Bedürfniſſe vereinigte ſich das Verlangen, und zu dieſem geſellten ſich bald auch Kraft und Wille.

König Chriſtan VI., den eine eben ſo tiefe Einſicht in die Sache und Lage der Verhältniſſe als eigene Neigung, entſprungen aus mildem, den Segnungen der Künſte und Wiſſenſchaften ſtets frei geöffnetem Herzen, dabei leitete, gründete zu dem Ende ſchon 1734 einen Verein (unter dem Namen einer „Academie“), welcher nicht blos die Mittel erwägen ſollte, durch welche eine allgemeine Förderung der Muſik und Erhebung derſelben zum nationalen Gemeingut mit den übrigen ſüdlicheren Völkern möglich und vollbracht werden könnte, ſondern überhaupt auch dieſe Förderung in ſich ſelbſt ſchon bewirken und veranlaſſen. Wie leicht einzuſehen, ward unter den erſteren, jenen Mitteln, die Errichtung einer Oper und wirklichen Capelle als das nächſte und wirkſamſte zu ſolchem Zwecke erkannt; doch waren dazu die finanziellen Kräfte des Hofes wie des Staates durch die ſo eben kaum beendigten Kriege zu ſehr erſchöpft, und man mußte ſich vor der Hand daher noch begnügen mit der Heranbildung junger Talente, aus welchen nach und nach dann ſich ein immer ſtärkerer Muſikkörper conſtituirte, welcher abwechſelnd privatim bei Hof und öffentlich im Theater zu Copenhagen ſo gut als nur immer möglich Inſtrumental- und Vocalmuſiken aufführte, die andern Vereinen ſo lange zum Muſter dienten, bis endlich unter König Friedrich V., der den Künſten und Wiſſenſchaften noch inniger faſt denn ſein Vorgänger zugethan war, und bis zu deſſen Regierungsantritt ſich durch den anhaltenden Frieden auch die Staats- wie Hoffinanzen um ein Bedeutendes verbeſſert hatten, den beiden großen Miniſtern Grafen Bernſtorf und Moltke es gelang, 1746 eine wirkliche und ſofort ziemlich anſehnliche ordentliche Hofcapelle herzuſtellen und mit deren Hülfe dann auch der Oper Eingang auf der Bühne zu Copenhagen, als dem Mittelpunkte däniſchen Volkslebens, zu verſchaffen. Das Geſchäft der Organiſirung dieſer Capelle war dem ſchon im Jahre 1744 zu dem Behufe nach Copenhagen berufenen Capellmeiſter Joh. Adolph Scheibe*) übertragen. Man kann nicht ſagen, daß die Wahl eine unglückliche geweſen wäre, vielmehr lag, wie überhaupt deutſcher Kunſteinfluß das Auge der Regierung auf den Mann geleitet haben mochte, auch darin wohl die ſicherſte Bürgſchaft für Fortdauer und möglichſte Befeſtigung jenes Einflußes; doch war Scheibe ein viel zu tief theoretiſch gebildeter Künſtler, als daß er nicht über die vorwaltende Neigung zu wiſſenſchaftlichen Forſchungen und Kunſt-Betrachtungen ſeine praktiſche Tüchtigkeit und Brauchbarkeit etwas hintenangeſtellt haben ſollte, und indem ſich eine gleiche Richtung ſeiner Thätigkeit

---

*) S. war zu Leipzig 1708 geboren und ſtarb zu Copenhagen 1776. Näheres über ihn in meinem „Univerſallexicon der Tonkunſt.“

auch in der neu übernommenen Leitung kund geben wollte oder mochte, haben wir gleichwohl ihm vornehmlichſt nur die Schuld beizumeſſen, warum das däniſche Volk Anfangs an den, obſchon ſo heiß erſehnten, Opern-Aufführungen im Ganzen doch nur ſehr wenig Wohlgefallen und Geſchmack finden wollte. Scheibe hatte für die neue Anſtalt einige Singſpiele componirt, aber wie überhaupt er in ſeinen Werken mehr Schule als Talent an den Tag legte, ſo war es auch hier der Fall, und war, dergleichen Erzeugniſſe zu begreifen, das däniſche Volk noch keineswegs reif genug, waren die Mittel aber, größere Abwechſelung und Mannigfaltigkeit in den Aufführungen zu treffen, ebenfalls noch nicht vorhanden, ſo führte ein ganz natürliches Mißverhältniß das Volk eher vom Theater wieder ab, denn in daſſelbe hinein. Scheibe brachte nach einiger Zeit gerne auch andere als ſeine, und ſelbſt italieniſche Opern, doch erfuhren unter ſeiner Direction dieſelben kaum ein in Etwas günſtigeres Schickſal, bis Graf Bernſtorf endlich die letzte Urſache des unerwarteten Uebels ſelbſt begreifen mochte, Scheibe ohne Verkümmerung ſeiner nicht zu verkennenden Verdienſte penſionirte und den Italiener Sarti an deſſen Stelle berief, der mit ſeiner ſüßen, tändelnden Melodie dem ungeübten Geſchmacke dann allerdings Anfangs ungleich mehr zuſagte, doch ſpäter, als Uebung und Gewöhnung das Volk zu einer ſtoffhaltigeren und kräftigeren Koſt befähigt hatte, um ſo weniger ſich lange noch im erſten Anſehen erhalten konnte, als mit ſolcher Befähigung der Däne auch zu einigem Selbſtbewußtſeyn in der Muſik ſchon gelangte und den außerordentlichen Contraſt ſeiner Natur und Weſenheit zu jener der Erzeugniſſe des Südländers zum mindeſten im dunklen Gefühle ahnete.

§. 142.

Fortſetzung.

Freilich war demnach es ziemlich ſpät und weit hinauf in gegenwärtiger Periode, daß, ungeachtet ſeines häufigen und lebhaften Verkehrs mit Deutſchland und anderen ſüdlichern Ländern, in Dänemark eine ſolche energiſchere und ausgebreitetere Erregung der muſikaliſchen Elemente möglich werden ſollte, aber um deſto weniger auch können wir uns wundern, wenn der noch höhere Norden, jenem Verkehre um ein Bedeutendes weiter entrückt, um eben ſo viel ſpäter auch erſt in die Kette der modernen Muſikgeſchichte als ein weſentliches, theilnehmendes Glied eingreifen mochte, und für Schweden, Rußland u. ſ. w. wir ſonach in nächſt folgender Periode erſt unſern Faden wieder anzuknüpfen Gelegenheit erhalten, obſchon das erſt ausgeſprochene Maaß der allgemeinen Verbreitung der Muſik im gegenwärtigen Augenblicke, und aus angegebenem Grunde zwar,

nichts deſtoweniger ein gleich bedeutendes bleibt, indem der Süden dagegen, wenn nicht nach neuen Seiten hin dem modernen Muſikleben auch neue Thüren öffnete, ſo mit ungleich größerer und ausgedehnterer Theilnahme doch demſelben als einem unveräußerlichen Eigenthume der öffentlichen Geſellſchaft ſich hingab.

In Spanien z. B. war die Muſik ſchneller als in irgend einem andern Lande, Italien, Frankreich und Deutſchland ausgenommen, zu einem ſolch' bedeutenden Flor gelangt, daß mehrere hundert tauſend Ducaten jährlich allein von Haupt- und Collegienkirchen darauf verwendet wurden; doch war bis zum Ende des ſiebenzehnten Jahrhunderts alle eigentliche Tonkunſt dort lediglich auch der Kirche anheim gegeben, und daher meiſt ausſchließlich im Capellſtyle gehalten. Allerdings was Italien, was Rom und Neapel nur irgend Ausgezeichnetes an Kirchen-Compoſitionen hervorbrachten, ward (und mit vielen Koſten oft) auch nach Spanien überſchafft; allein bei den Kirchen-Compoſitionen blieb es in ſolcher Beziehung auch, und ſelbſt die Hausmuſik mußte dorther ihre Bedürfniſſe zu holen ſuchen. Zwar als gegen Ende des ſiebenzehnten Jahrhunderts überall die Geſangsvirtuoſität mit ihren mächtigen Einflüſſen ſich emporhob, und auch die Inſtrumentalmuſik ein ſtets glänzenderes und ſelbſtſtändigeres Reich ſich ausſtreckte, blieb auch Spanien nicht von jenen erſtern verſchont und ſeine Kirchenmuſik nahm ſo gut denn die italieniſche einen mehr weltlichen Charakter ſchon an (woher ſich nicht minder begreifen läßt, wie der an das Alte gewöhnte und damit auf- und großgewachſene Feyjoo in ſeinem Werke über die Kirchenmuſik auf die Beſchaffenheit derſelben zu ſeiner Zeit ſo höchſt erbittert und wenig gut zu ſprechen ſeyn, und anderſeits der begeiſterte Dichter Yriarte in ſeinem ſpäter erſchienen [1789] Gedichte „La Musica“ dieſelbe über alle Sterne erheben mochte), und König Carl II., Philipps IV. Erbe und Sohn, holte, als er ſich mit Maria Anna von Neuburg verheirathete, ſogar die Oper auch herüber aus Italien oder vielmehr Frankreich, indem er Lully's „Armide“ bei den aus dieſer Veranlaſſung gegebenen Feſten von eigens dazu verſchriebenen Künſtlern aufführen ließ; allein ſo überraſcht die zum Höchſten nur an eine Art Melodram gewöhnten Spanier von ſolchem Werke ſeyn mußten, und ſo vielſeitig ſich das Verlangen nach eigentlich dramatiſcher Muſik darnach ausſprechen mochte, kam zu jener Zeit es doch noch zu keiner ſolch' allgemeinen Einführung der Oper in Spanien, durch welche auch das dauernde Wachsthum der modernen Muſik überhaupt dort hätte feſtbegründet werden können. Solche Verbreitung blieb unſerm achtzehnten Jahrhundert vorbehalten, und konnte unter einer Regierung auch wohl nicht geſchehen, welche im Grunde nichts Anderes war und ſeyn ſollte, als

eine ununterbrochene Kette von Unglücksfällen uud Ereigniſſen, die zu Allem, nur nicht zur Belebung und Erheiterung der Volksſtimmung hätten beitragen mögen.

Mit Philipp V. kam (1701) das Haus Bourbon auf den ſpaniſchen Thron, und ſtanden von dem Augenblicke an überhaupt dem franzöſiſchen Einfluße alle Thore und Thüre in Spanien offen, ſo konnte es auch nicht fehlen, daß die Kunſt ſich jetzt dort in gleichen Geſtalten einen immer weiter verbreiteten Eingang verſchaffte, als dieſelbe in Frankreich bereits und ſeit länger erlangt hatte. Ward genannter König Philipp auch gleich ſofort nach ſeinem Regierungsantritte in einen heftigen Erbfolgekrieg mit Oeſtreich verwickelt, ſo hatte dieſer auf die Entwickelungen im Lande ſelbſt einmal ſchon deshalb wenig oder gar keinen Einfluß, weil ſein Schauplatz nicht in Spanien, ſondern ein ganz anderer und fremder ſeyn ſollte, und dann hatte eben dieſer Krieg in ſeinen Reſultaten zugleich die ſehr wichtige Folge, daß Spanien Veranlaſſung erhielt, die nur zu lange vernachläſſigten eigenen reichen Hülfsquellen beſſer zu benutzen, wodurch zu dem Bewußtſeyn der trefflichſten und ergiebigſten Mittel gelangt, es dann Alles auch aufbot, was zur Hebung der für die öffentliche Bildung ſo nothwendigen Künſte und Wiſſenſchaften nur irgend beitragen konnte. Madrid, Barcellona, Sevilla, Cadix u. a. große Städte erhielten Opernhäuſer, mit deren Errichtung nun aber, ſelbſt in Folge mancher politiſcher Verhältniſſe, aller franzöſiſcher Einfluß auf ſpaniſche Muſikzuſtände wieder aufhörte, und man zu den italieniſchen Mitteln wieder griff, die in früherer Zeit ſchon faſt einzig zur Befriedigung aller obwaltenden Bedürfniſſe gedient hatten. Cardinal Alberoni, des trägen, beſchränkten, kaltherzigen und charakterloſen Philipps allein herrſchender Miniſter, war darauf bedacht, den Königl. Söhnen zweiter Ehe unabhängige Staaten zu erwerben. Solche waren nur in Italien zu ſuchen: ward daher auch mit Italien wieder die engſte Verbindung und das freundſchaftlichſte Benehmen in jeder Art und Weiſe, auf jedem nur erdenklichen Wege, angeknüpft. Frankreich ſah neidiſch und mißtrauiſch dem Treiben zu; da brach man denn lieber mit dieſem Lande ganz, zettelte ſelbſt Verſchwörungen zum Umſturz ſeiner Regierungen an, und bauete ſo das alte Bollwerk, das eben kaum etwas zuſammengefallen war, wo möglich weit höher noch auf, als früher es ſchon die beiden Nachbarländer vor jeder näheren Berührung geſchützt hatte. Zog unter des Infanten Carlos oberſter Führung doch ein ganzes großes mächtiges Heer ſelbſt nach Italien, und bahnte ſtets breiter und breiter den Weg, auf welchem nun auch italieniſche Kunſt und Wiſſenſchaften wieder ungehinderten Eingang in Spanien finden konnten, denſelben wahr-

lich nicht wenig benützend. Ja in Folge des Polniſchen Thronfolgekriegs erhielt der Infant 1733 ſogar Neapel und Sicilien als wirkliches Beſitzthum, und Italien ward ſo zum großen Theile eine wirkliche ſpaniſche Provinz, die ſich erweiterte noch, als Spanien im öſterreichiſchen Erbfolgekriege 1743 auch Parma, Piacenza und Mailand eroberte und für mehrere Jahre im ungeſtörten Beſitz behielt.

Damit waren natürlich auch der Erwerbsquellen mehre geworden, und ſah man ihrem Mutterlande die Muſik und namentlich die Oper in ihrer ganzen Pracht und Herrlichkeit ſich entfalten, ſo wurden die ungeheuerſten Summen auch verwendet, dieſe und ſolche Künſte in möglichſt gleicher Weiſe nach Spanien zu verpflanzen. Italieniſche Muſiker und Sänger zogen — ſchaarenweiſe möchte ich ſagen — nach Spanien, nahmen die Schauſpielhäuſer in Beſchlag, und wußten aufs Trefflichſte alle jene Summen nur in ihre Taſchen zu bringen. Sollte man es glauben: dies Spanien, das im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderte ſchon ſeine Decidores oder Minneſänger, im ſechs- und ſiebenzehnten Jahrhundert einen Salinas, Vittorio, Patino, Boldan, Garcia, Guerrero, Flecha, Ortez, Cabezon, Duron, Azpilcueta und Morales, neben allerdings manchen Ausländer, und wenn im Auslande auch meiſt gebildet, als eingeborne Muſiker und Muſikgelehrte doch hatte, — dies Spanien war jetzt auf einmal entblößt von allen eigenen muſikaliſchen Künſten! — Andr. Lorente, Pablo de Zaragoca, Naſſarre, Feyjoo und Yriarte waren die letzten Stimmen geweſen, welche mit alter ſpaniſcher Gediegenheit ſich hatten über Muſik und darauf Bezügliches vernehmen laſſen, und todt ſchien jetzt dort alles eigentliche innere muſikaliſche Leben, trotz des Jubels, mit welchem man den Italienern, wo ſie erſchienen, zujauchzte, und trotz der außerordentlichen Geldmittel, welche Hof, Regierung und Volk, Kirche und Staat auf deren Unterhalt verwendeten. Kaum daß man unter den Inſtrumentiſten der Orcheſter hie und da einen Eingebornen noch traf. „Sollte man es glauben?“ — frage ich: vielleicht antwortet die Erinnerung, daß es die Zeit der Orthodoxie und der Inquiſition war, in welcher Spanien eben lebte, und die Erfahrung, daß ſolche Ausgeburten niemals Künſte und Wiſſenſchaften zu pflegen vermögen, welche — wie unſere Muſik — zu ihren Schöpfungen eine Reinheit des Gefühls verlangen, wie unter ſolchen Elementen ſie niemals zu erſtehen vermag.

§. 143.

Fortſetzung.

Gleicher Geſtalt denn mit Spanien verhält es ſich mit Portugal, deſ-

ſen Population zudem ziemlich alle Schickſale mit der von Spanien noch theilte. Gleich Spanien hatte auch Portugal in früherer Zeit einige treffliche eingeborne Muſiker und Muſikgelehrte, wovon unter Andern Machado in ſeiner bekannten Bibliothek ausführliche Nachrichten liefert; indeß vom Augenblicke moderner Muſikkultur an brachten Verhältniſſe aller Art, worunter der Mangel eigentlicher Nationalität nicht als das letzte genannt werden muß, es ebenfalls und ſo ziemlich ganz unter jenes italieniſche Joch, das ſchon früher auch ſein Scepter dort mehr und mehr erhoben hatte. Liſſabon bekam eine Oper; Kirchen- und Concert-Capellen wurden erweitert, großartiger; aber alle Kräfte und Mittel dazu auch nur oder hauptſächlich doch aus Italien genommen, ſo daß ſelbſt die äußere Organiſation ganz nach dem Maaßſtabe vorgenommen wurde, welcher in letzterem Lande dafür gegolten hatte und noch galt.

Indeſſen ſo wenig demnach die Muſik ſich nach Innen auch über die verſchiedenen Völker und Länder verbreitete, d. h. dergeſtalt, daß ihre Aeußerungen und Entwickelungen in dem einen Lande auch ſchlummernde Talente und Kräfte in dem weitern andern angeregt und zum wirkſamen Leben hervorgerufen hätten, ſo geſchah die Verbreitung doch nach Außen, und dehnten die Kräfte, welche nothwendig an dem einen Orte ſich immer mehr anſammelten, zum mindeſten in ſofern ſich auch nach anderen Orten und Gegenden aus, als ſie das heimathlich Erworbene dahin trugen, wo bisher die Muſik noch nicht in allen ſolchen Geſtalten gekannt, geübt und geliebt worden war; und muß immer dies als ein großer Gewinn für Entwickelung und Cultur unſrer muſikaliſchen Künſte wie für das öffentliche Muſikleben überhaupt angeſehen werden, da, wenn anders innere Kräfte auch dort noch zu erwecken waren und erweckt werden ſollten, dies zweifelsohne nur durch die äußere Anregung und das zwar fremde, aber zur Gegenwart, zur gegenwärtigen Anſchauung und Prüfung geführte äußere Beiſpiel geſchehen konnte.

§. 144.

Bildung verſchiedener National-Style.

Wie nun aber mit ſolch' außerordentlicher, zum mindeſten äußerer Verbreitung unſrer modernen Kunſt nach ſo kurzem Zeitraume ihrer Geſtaltung ſchon deshalb anderer Seits auch dem geiſtigen Gegenſatze, den dieſelbe, unterſtützt von ſo manchen politiſchen, moraliſchen, wie noch andern geſellſchaftlichen Verhältniſſen, hie und da erfahren, eine größere Ausdehnung nothwendig verſchaffen mußte, weil doch hauptſächlich in dem ſinnlichen Principe nur, das immer mächtiger und gebieteriſcher in das öffentliche Kunſtleben ſich eingedrungen, jene Verbreitung ihre wirkſamen

Hebel gefunden hatte, und bei all' dergleichen Gegenſätzen das Vermehren der Kräfte auf der einen immer auch ein möglichſt höheres Erſtarken auf der andern Seite hervorruft, ſo mußte natürlich jetzt nicht minder in ſofern auch eine beſtimmter und energiſcher abgegränzte Nationalverſchiedenheit gewiſſermaßen in der Muſik entſtehen, als jene Gegenſätze ſich nicht etwa in einzelnen Individuen und ſubjektiven Anſichten blos, ſondern in größeren Nationalcharakteren ſogar und unter dem verſchiedenen Einfluſſe, den das öffentliche Völkerleben auf die Kunſtcultur zu äußern vermochte, bemerkbar machten. Ich muß wiederholen oder zurückweiſen auf das, was ich bereits im 102 ff. Paragraphen des erſten und in der Folge auch im Verlaufe des vorhergehenden dritten Capitels dieſer Periode in der Beziehung ſchon ſagte.

In den Verhältniſſen, in welchen Italien zu Ende des ſiebenzehnten, wie zu Anfange des achtzehnten Jahrhunderts lebte, und welche mit dem Reichthum der Mittel auch die Fülle der Luſt und des Wohlbehagens an dem Genuſſe des Lebens nach ſeiner äußerſten Richtung boten, — in dieſen Verhältniſſen und ihren mancherlei Verzweigungen mit Klima, Gemüthsſtimmung und geſellſchaftlichen Weiſen war das ſinnliche Princip erwachſen, das, in einem Ueberbieten der modernen Nothwendigkeit, welche allerdings auch das Schöne der ſinnlichen Form zu einem unveräußerlichen Attribute und großen Halbtheile der Kunſt erhoben, mit Anfang der gegenwärtigen Periode in unſrer Muſik das Geſetz der Form ſowohl als das Geſetz des Inhalts vorzuſchreiben ſich allein vorzubehalten drohete. Mit der Oper, in deren ſinnlichen Gebilden und gleichzeitigem Umfaſſen ziemlich aller lebendigen und geiſtigen Thätigkeiten des Schauens und Hörens jenes Princip unmittelbar und unabweislich ſeine kräftigſten und in der Wirkung nachhaltigſten Hebel finden mußte, und weshalb in Italien faſt alle Muſik auch in dieſer einen Form ſich zu concentriren ſchon anfing, waren die Geſtaltungen, welche dergleichen Elemente nothwendig in unſrer Kunſt hervorrufen müſſen, mitterweile auch nach Deutſchland gedrungen. Doch mochten die Kreiſe hier, welche eine Oper ſich zu ſchaffen und zu unterhalten die Mittel hatten, der Unterhaltung, Erholung und des Genuſſes, welche dieſelbe in ſolchem Zuſtande gewährte, nach vorangegangenen mancherlei Anſtrengungen und Beſchwerden eben ſo ſehr bedürftig ſeyn, als die Italiener, weniger vielleicht aus wahrem, denn vermeintem Bedürfniſſe oder mehr noch aus zu viel gewonnener Luſt am Leben, dieſelbe dergeſtalt geordnet und zu verbreiten gewußt hatten, ſo war das deutſche Volk als ſolches und an ſich gleichwohl, im Vergeſſen langgedauerter furchtbarer Leiden und anderer Heimſuchungen, und noch keineswegs empfänglich genug ſchon geſtimmt für dergleichen Lebensäußerungen und Le-

bensauffaſſungen, und ließ, wo es ebenfalls der angebornen Liebe zur Kunſt ſich hingab, vielmehr die ernſtere und zu ſtillen, wiſſenſchaftlichen Forſchungen eher geneigte Gemüthsverfaſſung auch Theil nehmen an dergleichen Genüſſen und Uebungen, weshalb kaum hie und da ein Zeichen deutſcher Oper auch ſchon zum Vorſchein gelangte, und alle Muſikkunſt, faſt im ſchnurſtracken Gegenſatze zu Italiens ſüßwonnigem und alle Sinne berauſchendem und entzückendem Getreibe, ſich einerſeits mehr auf den frommen, gottergebenen und eben ſo glaubensmuthigen als herzensſtärkenden Choral und Kirchengeſang überhaupt, wie andrerſeits doch auf diejenige Unterhaltung beſchränkte, in welcher der denkende und in ſich ſelbſt vertiefte Geiſt mehr, denn der ſinnliche Trieb ſeine Befriedigung finden möchte; und weshalb, wenn durch Eindringen ganzer Schaaren von italieniſchen Sängern und Muſikern und durch den gänzlichen Mangel an deutſchen tüchtigen Operiſten in der vornehmen und höchſten Geſellſchaft theilweiſe auch noch ſo ſehr verbreitet und bereitwilligſt entgegengenommen, jenem ſinnlichen Principe im Herzen des Volkes überhaupt doch mit eben ſo viel Energie und Gedankenmüthigkeit ein ſolch' rein geiſtiges ſich entgegenſtellte, das von der Form, aus der äußern Welt nur borgte, was zu ſeiner eignen Aeußerung es wieder bedurfte, nämlich den ſinnlichen und ſinnlich darſtellenden Stoff: ein Princip und Syſtem, das engere Verbindungen und durch allerhand politiſche und andere Verhältniſſe beförderte allgemeinere Volksvermiſchungen dann in ſo weit ſogar auch nach Frankreich trugen, als der hier vorherrſchende und ungetrübter noch denn in Italien oder einem andern Lande bewahrte Charakter ſelbſtſtändiger Nationalität überhaupt ein Entgegennehmen fremder Situationen und Richtungen in Thätigkeiten, welche ſo tief in das innere wie äußere Volksleben, in die Geſammtheit des Menſchen eingreifen, wie unſere Muſik, nur irgend zuzulaſſen im Stande iſt, alſo ſo weit, als jene Nationalität ſelbſt nicht dadurch berührt oder geſchmälert wurde, vielmehr auch das, was ihr eigenthümlich angehört, noch dazu legen und damit zu einem Ganzen vereinigen konnte. Frankreich nahm das in Deutſchland erwachte und zum einigen Kunſtſyſtem gleichſam erhobene geiſtige Princip entgegen, und — wenn ich ſo ſagen darf — mit einem ſolchen Enthuſiasmus zwar, daß, wie wir wiſſen, in Folge deſſen, durch einige ſeiner Kunſtgelehrten und Kunſtbefliſſenen auch vor allen z. B. ein wirkliches Syſtem der Harmonielehre und mehrere dergleichen wiſſenſchaftliche Formen geſchaffen wurden*); doch wies es diejenige Stelle auch demſelben wieder nur an, welche ihm dergleichen Richtungen in der Kunſt und zumal in der Muſik, die lediglich

---

*) Vergl. hier die §§. 106 ff. des zweiten Capitels dieſer Periode.

durch die Sinne zu wirken vermag, allein zu gebühren ſchienen. Frankreich ließ nicht, wie Deutſchland, das geiſtige Kunſtprincip auch Fleiſch und Bein annehmen in der Praxis, ſondern vornehmlichſt nur in ſeiner Geiſtigkeit, in der Theorie, verweilen. Daher der Vorſprung, den es in dieſer Beziehung ſelbſt vor Deutſchland gewann. Deutſchland mit ſeinen Organiſten, Cantoren und wenigen andern Componiſten damals, war Fleiſch und Bein im Geiſte und verwirklichte und repräſentirte ſein Syſtem in der That; Frankreich aber war Geiſt im Geiſt, oder, da der Leib doch nicht leben kann ohne allen Geiſt, zum Höchſten doch nur Geiſt im Fleiſche. Und indem das Fleiſch eben das Vergängliche iſt, das Vergängliche aber allein dem Menſchen angehört und durch den Menſchen gemeſſen wird nach Geſtalt und Form, in der Praxis alſo Frankreich auch immer das Seinige, ſein eignes Ich noch bewahrte, wie ſolches durch Nationalität, Umſtände und Zeitcharakter ſich geſtaltete, ſo unterſchied ſich ſeine Muſik im Leben doch eben ſo merklich und weit faſt wieder von der deutſchen, als dieſe die Zeit mit ihrem Inhalte gezeigtermaßen bereits entfernt hatte von der italieniſchen, und wir ſehen demnach unmittelbar mit der regeren und lebendigeren Verbreitung der Muſik auch in gegenwärtiger Periode ſchon gewiſſermaßen die drei großen verſchiedenen Nationalſtyle ſich bilden und begründen, welche Theorie und Praxis ſelbſt bis auf den heutigen Tag hie noch nicht wieder daraus entfernen konnten, aber niemals auch werden daraus entfernen können, ſo lange dieſelbe, unſere Muſik, noch haftet — nicht lediglich und blos an dem Herzen, ſondern an der Außenſeite auch, an den Sitten und Manieren, an den Gebehrdungen und Leidenſchaften der Völker zugleich, und ſo lange von ſolcher Grundlage aus ſie noch nicht ganz und gar ſich zu erheben vermag zu der reinen und alleinigen Idee einer ſchönen Kunſt an und für ſich, zu welcher die Poeſie und die Plaſtik z. B., wie jede moderne Kunſt, welche mit Eintritt des Chriſtenthums nicht eine ſolch' gänzliche Umgeſtaltung erfahren ſollte, denn die Muſik unabweislich zu erfahren hatte, ſich ſchon erhoben haben. Iſt einmal das Herz der Völker erſt alleinige Grundlage ihres muſikaliſchen Lebens, ſo wird die Muſik ſelbſt auch, als ſolche, allgemeiner durchdrungen werden von dem einigen Begriffe einer wahrhaft ſchönen Kunſt, und dann immermehr hinwegfallen die Wand, die hier ſelbſt, in einer Kunſt der Menſchheit, Nationen noch von einander ſcheidet.

§. 145.

Fortſetzung.

Knüpfe ich damit das Entſtehen, das Herausdrängen gleichſam verſchiedener ſelbſtſtändiger, in ſich abgeſchloſſener und charakteriſtiſch unterſcheid-

barer nationaler Style aus dem allgemeinen öffentlichen Leben, das in unſrer Muſik, entrückend ſie einer beſtimmten, in ihrem alleinigen Beſitz befindlichen Kaſte, begonnen, aus dem Kampfe gewiſſermaßen, den dieſes Leben dann mit der Nationalität der verſchiedenen Völker und mit der Geſchichte ihrer politiſchen, wie ſcientiviſch-moraliſchen Kultur zu beſtehen hatte, — ich ſage: knüpfe ich damit das Entſtehen dieſer und ſolcher verſchiedener Style zugleich an eine weitere Verbreitung der Kunſt auch, und ſcheine nicht minder doch unter den Völkern Italiens, Frankreichs und Deutſchlands und ihrer Muſik blos eine ſolche Verſchiedenheit und Abgeſchloſſenheit annehmen zu wollen, daß bei einem jeden derſelben eine beſondere künſtleriſche Natur gleichſam und intenſive Weſenheit ſich vorausſetzen läßt, ſo ziehe ich andrer Seits freilich auf den erſten Blick hin auch den Vorwurf eines Widerſpruchs mir zu, indem noch kurz vorhin ich jenem Leben mit allen Elementen und Ingredienzen ſeiner moderen Geſtaltung ungleich weitere Gränzen ausſtrekte, und zeigte, wie auch in gegenwärtiger Periode, in der erſten Hälfte des vorigen achtzehnten Jahrhunderts ſchon die moderne Muſik ſammt ihrem ganzen geſtaltungsreichen Inhalt gegen Norden ſowohl als gegen Süden, gegen Weſten wie gegen Oſten von ihrem erſten Sitze aus ſich weitere und immer völkermächtigere Bahnen gebrochen hatte; allein auch nur die oberflächliche Betrachtung iſt es, der Schein, welcher einen ſolchen Vorwurf auf mich fallen laſſen kann, — ein Schein, der ſofort nicht mehr, nicht einmal im matteſten Schattenlichte noch exiſtirt, ſo bald man ſich erinnert, daß ich keineswegs auch vergaß, dieſe weitere Verbreitung unſerer Kunſt in ihrer gewonnenen Geſtaltung nur als eine äußere zu bezeichnen. Nicht das innere Leben, nicht die innere eigene Anlage zur Muſik war es, welche bei den Spaniern, Portugieſen, Dänen, Schweden, Engländern dadurch auflebte und zur vollen Entfaltung ihrer wirkſamen Kräfte gelangte, ſondern nur die Liebe, das Wohlgefallen an der Muſik, das kaum in etwas Weiterem noch, denn in bloßer äußerer Theilnahme ſich kund zu geben brauchte. An innerer Erſtarkung gewann mit ſolcher Verbreitung die Muſik und das öffentliche Muſikleben nur in Deutſchland, Frankreich und Italien oder auf dem Platze, wo überhaupt dieſelbe die erſten Wurzeln und Keime ihrer modernen Geſtaltung gefaßt und geſchlagen hatte, und man kann wohl ſagen, daß ſolche innere Geſtaltung auch erſt vorausgehen mußte, ehe eine weitere, ſelbſt nur äußere Wirkung möglich werden konnte. Deutſchland, Frankreich und Italien allein waren es, welche ziemlich mit gleichem Antheile die Entwickelung eines modernen Princips in unſrer Kunſt beförderten, und wie der Baum, mögen ſeine Zweige ſich noch ſo ſehr und breit ausdehnen, fortan doch nur wurzelt und feſtſteht auf dem Boden, in welchen er gepflanzt wurde,

ſeine Früchte trägt und bietet je nur nach Beſchaffenheit, nach dem innerſten Charakter (wenn ich ſo ſagen darf) dieſes Bodens, ſo auch hier in Betracht der Stamm- und Geſchlechtsentfaltung unſerer Muſik. Deutſchland, Frankreich und Italien allein waren es (was meine bisherigen Darſtellungen wohl hinlänglich beweiſen), in welchen der Stamm dieſer Entfaltung wurzelte und welche die nothwendig innere Kraft zu ſolcher auch in dem ganzen Umfange ihrer geſellſchaftlichen Verhältniſſe bargen, und Deutſchland, Frankreich und Italien konnten es daher auch nur ſeyn, welche je nach Natur und Beſchaffenheit dieſer Verhältniſſe einen derartigen Einfluß auf die Offenbarungen unſrer Muſik im Allgemeinen zu üben das Vermögen hatten, daß ſich wirklich charakteriſtiſch verſchiedene, eigene große nationale Style als ein unabweisliches Reſultat aus dem bezeichneten Kampfe hervorheben konnten. Daher geſchah es ja auch, daß jene Verbreitung der modernen Muſik oder überhaupt der Muſik mit ihrem modernen Inhalte mit jedem Schritte nur zunahm und anders, größer, weiter, kleiner oder geringer, ſich geſtaltete, je nachdem die Verbindung der ferneren europäiſch-occidentaliſchen Völker und Nationen mit dieſen drei muſikaliſchen Stammländern eine engere, lebhaftere, innigere, oder entferntere, mattere und entlegene wurde. Der entferntere Norden, Dänemark, Schweden ꝛc., ſchöpfte den Athem ſeines muſikaliſchen Lebens, ſeine Kräfte vornehmlichſt aus dem näher gelegenen Deutſchland, und um ſo bereitwilliger, als die Aeußerungen ſeines Volkslebens in ihrem natürlichen Triebe nach auswärtigen Beziehungen auch dahin beſonders gerichtet waren; England und Holland hatten in ſolcher Weiſe ein gleiches Recht faſt an Deutſchland, wie an Frankreich und Italien, und machten ſie Gebrauch davon, ſo häuften um ſo mehr ſie fremde Kräfte in einer Miſchung unter ſich an, die niemals auch nur die Möglichkeit einer charakteriſtiſch eigenen Selbſtſtändigkeit erſtehen laſſen konnte; bei Spanien und Portugal — ſchauen wir zurück, und es war ziemlich derſelbe Fall, wenn ſpäter auch der italieniſche Einfluß die vorherrſchende Farbe in der Strömung behalten ſollte; und mein Vergleich mit dem Baume, den ich machte in Beziehung auf Entfaltung und Erweiterung des öffentlichen Muſiklebens, war wohl nicht unrichtig: in Deutſchland, Frankreich und Italien wurzelte der Stamm, und als er hier erſtarkt war zur Hervorbringung und Tragung früchtereicher Kronen, breiteten ſeine Zweige ſich zwar aus auch mit mehr oder weniger üppigem Laubſchmucke über das übrige Europa, doch jeden einzelnen nur geſtaltend nach dem Stoffe, den zu eigener Nahrung er zog aus einem jener drei Wurzeln oder Stamm-Länder insbeſondere. Eine heilige Trias, entſproſſen aus einem

Geiſt und zum letzten ewigen Ziel auch ſtets wieder in demſelben aufgehend, doch dauernd unveränderlich auch in dreifach verſchiedener ſinnlicher Form.

§. 146.

Fortſetzung.

a) Deutſcher Styl.

Deutſchland — um darnach zur Betrachtung der einzelnen, ſolcher Weiſe jetzt entſtandenen nationalen Style in der Muſik auch überzugehen — Deutſchland hatte zunächſt und vor allen Völkern die Kraft und Bildung in ſich geſammelt, jene von Niederländern auf italieniſchem Boden erzeugte und nachgehends auch von den Italienern ſelbſt und vielfach genährte und gepflegte neue chriſtliche Muſik aufzunehmen und nach gegebenen Muſtern und Formen entweder dann, oder nach eigenen Weiſen und Bedürfniſſen auch in ſeinen Gauen, in ſeinem Herzen und ſeinen Tempeln zu üben und wirkſam zu machen. So war urſprünglich zwar die Muſik hier nichts Eigenes, nichts Selbſtgeſchaffenes gleichſam, ſondern — wie die bisherigen Darſtellungen zur Genüge beweiſen — im Grunde nur ein Geborgtes, ein Ueberkommenes. Indeſſen bis zu dem Zeitpunkte, bis zum Schluſſe des ſiebenzehnten und zum Beginn des achtzehnten Jahrhunderts hin, wo das moderne Princip in unſerer Kunſt ſich alleinige Geltung verſchafft, wo dieſe aus ihrem antik claſſiſchen Gewande zu einer vollkommen modernen Muſik ſich umgeſtaltet hatte, war das frühere Erborgte auch ein wahrhaft Eigenes, ein Eigenthümliches, ein aus ſich ſelbſt Erſtandenes, auf ſeinem eigenen Boden Erwachſenes ſchon geworden, und blieben dem italieniſchen Einfluſſe auch fortan hier, in Deutſchland, noch manche Thoren und Thüren geöffnet, ſo hatte dieſes da doch und namentlich da, wo die Muſik in Händen des Volks ſich befindet, auch ſeine ganze Nationalität ſchon in dieſelbe über- und aufgehen laſſen, ſo daß, wo dieſe ſich ſcheidet von jeder andern, auch ſeine Muſik in allen ihren Aeußerungen abwich bereits von der jedes andern Volkes, außer dieſes hätte von ihm ſelbſt erſt ſolche wieder empfangen: eine Verſchiedenheit aber und Abweichung, welche um deſto wirklicher und immer weiter und größer, bis zur vollkommenen Selbſtſtändigkeit eines eigenen nationalen Styls werden und heranblühen mußte, je tiefer und ſtets inniger jene Eigenthümlichkeit des ganzen Volkslebens mit der Zeit in die Muſik eindrang.

Unterlaſſe ich, dieſes Volksleben noch einmal zu beſchreiben, wozu im Laufe der gegenwärtigen Periode, namentlich im erſten Capitel,

genugſam Gelegenheit ſchon wurde. Sein Hauptzug war Innerlichkeit und der Ernſt, den ſolches Inſichgekehrtſeyn zur nothwendigen Folge hat. Das deutſche Gemüth war gekränkt, zerriſſen durch die Laſten, welche vergangene Ergebniſſe auf das äußerliche Leben des deutſchen Volks gebürdet hatten, und wie dieſe Ergebniſſe nach Außen hin ſelbſt alles nationale Gefühl zu unterdrücken droheten und tauſenderlei Farben aufzeichnen wollten, wo eine Farbe nur als äußerer Grund hätte dienen ſollen, wie in hundert und mehr Geſtalten das deutſche Volk ſein äußeres geſellſchaftliches Leben zu formen gezwungen war, da ſuchte es ſeine Kraft, ſeinen Troſt, ſeinen Zuſammenhang auch nicht mehr im Aeußeren, ſondern ſtets nur im Innern, im Innern des Herzens, der Seele und des Geiſtes noch. Je mehr ſein Wollen nach Außen hin ſich ſchwächen mußte, deſto mehr ſtärkte es ſich im Innern, und die reine Gemüthswelt, mit dem Ernſte, ſich in ſolche zu verſetzen, wies allein ihm den Wahlplatz all' ſeines Hoffens und Sehnens an. So im Leben, und ſo natürlich auch in alle dem, worin das Leben ſich offenbart; ſeine reinſte, ſeine ganze Offenbarung aber findet daſſelbe ſtets ja in der Tonkunſt. Daher das ſparſame und ſchwere Hinwenden der deutſchen Muſik damals zu dem Geſange und der Geſangs-Compoſition überhaupt, außer es hatte dieſelbe vorzugsweiſe ihre Richtung wieder genommen zum Gemüthe, war der Ausſpruch einer innern Glaubens- und Lebensmuthigkeit, eines Aufgehen der Seele zu beſſerer Hoffnung, war im frommen oder heitern Liede rein die Sprache des Herzens oder des Geiſtes: ein Zug, der ja bis heute auch noch — ich möchte ſagen Grundfarbe ächt deutſchen Tonlebens geblieben iſt. Deutſchland hatte Opernhäuſer ſchon bis Mitte des vorigen achtzehnten Jahrhunderts in Menge, doch aus eben jenem Grunde noch wenige oder gar keine eigentlichen deutſchen Opern. Eberwein und Stölzl waren außer den bisher ſchon Genannten ohngefähr noch die wirkſamſten Repräſentanten der deutſchen Muſik ſolcher Gattung; indeß ſchafften doch auch ſie, gleich Telemann und den übrigen, noch keineswegs mit ganzer Wahrheit aus dem Innerſten ihrer eigenen deutſchen Bruſt, ſondern waren Belehnten gleich, welche, wie von dort empfangen ihr Gut, auch den italieniſchen Lehnherren von jedem Produkte faſt ihren Tribut zu zahlen hatten. Das Wort in dem Geſange führte, ſobald es nicht dem frommen Glauben blos diente oder ſelbſt ein reiner hehrer Klang des innerſten Gemüths blos war, zu ſehr ab von der innern Richtung, die das deutſche Leben ſelbſt genommen, hinaus in die äußere Objectivität, und das war ein Widerſpruch mit dem eigenen Subjekt. Deutſchlands Stärke war gebrochen, und ſo fühlte es ſich auch noch nicht berufen

wieder zur That, ſondern zu ſammeln nur erſt und zu pflegen neue Kräfte in ſich ſelbſt, und ſo mied es in allen ſeinen Offenbarungen und Lebenshauchen denn auch fortan noch die That, die an jenem Worte aber haftete. Es wäre zu viel Handlung in dieſem geweſen und zu wenig Philoſophie, welche das ganze Syſtem ſeiner tiefen Innerlichkeit ausmachte.

Wie zahlreich auch die einzelnen Opern= und andere dergleichen Anſtalten ſeyn mochten: Deutſchlands eigene und eigentliche, kurz diejenige Muſik, in welcher ſein eigenes Ich ſich offenbaren und welche als der wahrhaftige Ausdruck ſeines ganzen und innerſten Weſens angeſehen werden konnte, war immer und hauptſächlich nur noch die Inſtrumentalmuſik, aus dem Reiche der Vocal=Compoſition kaum mehr denn das Lied, die Motette und das Oratorium zu ſich herüberziehend; denn wie einmal in jener, in der reinen Inſtrumentalmuſik, das moderne Princip und Element ſeine feſteſte Stütze fand, ſo förderte dieſelbe andererſeits auch die tiefe reine Geiſtigkeit, welche deutſcher Sinn vorzugsweiſe von allen ſeinen künſtleriſchen Formen forderte, und machte das Inſichgekehrtſeyn, die tiefe Innerlichkeit, nicht allein möglich, ſondern durch die Trennung von dem erläuternden Worte ſogar nothwendig, welche jener große nationale Lebenshauch auch auf die Geſtaltungen unſrer Kunſt als ein eigenthümliches Zeichen ihrer deutſchen Wahrheit übertragen hatte. Gediegenheit, Würde und Ernſt waren es, welche in dieſem Hauche die Welt anwehten, denn darin allein und beſtand vornehmlichſt noch Deutſchlands Kraft; und Gediegenheit, Würde Ernſt forderte daher der deutſche Styl nicht nur von allem Inhalt und Formen der Kunſt, ſondern machte ſelbſt ſie zu ſeinem einzig wahren Zeichen. Der Inſtrumentalmuſik als ſolcher liegt über den bloßen Stoff hinaus weit entfernt alles Aeußerliche, und es heißt ihr Gewalt anthun, etwa ein Aeußerliches, wie das Wort in ſeinem Begriffe nothwendig zu geben hat, in ſie hineintragen wollen; zum Aeußerlichen aber war Deutſchlands Sinn auch keineswegs gerichtet, und wählte er daher dasjenige Gebiet unſerer Kunſt auch hauptſächlich nur für ſich, wo Stoff und Mittel ſogar gebieten, blos Geiſtiges und rein Innerliches zu formiren. Ein Ernſt hatte das ſchwer geprüfte, deutſche Volk ergriffen, ein Ernſt mit unerſchütterlich erhabener Richtung des Gemüths, und dieſer Ernſt war pulſirendes Element auch überall, wo der deutſche Geiſt ſchaffend etwa ins Leben trat. Geſchah dies in der Vocal=Compoſition, ſo war doch ihr Ausdruck, ihr ganzes Ich, nach Form und Gehalt, hauptſächlich nur auf ein inneres Leben gerichtet, war beſtimmt und feſt, war kräftig in ſich und ſo weit blos die ſinnliche Aeußerlichkeit in ſich aufnehmend, als ſolche von ſelbſt haftet an dem darſtellenden Stoff: ein Gepräge, das auch bis auf den heutigen Tag noch der deutſchen Muſik ihren beſſern Theilen nach als charakteriſtiſches Merk=

mal aufgedrückt geblieben iſt, ſo ſehr auch ſie andererſeits die ſinnliche Schönheit der Formen zur Bedingung wirkſamer Produktion zu erheben ſchon ſeit längerer Zeit angefangen hat, aber unumgänglich auch endlich anfangen mußte, ſobald mit der deutſchen Innerlichkeit auch ein Streben nach Außen, mit dem Selbſtgefühle auch ein Gefühl in der Welt und in der Geſellſchaft, mit dem durch ein Treiben von Jahrhunderten hindurch ſchwer erzeugten deutſchen Ernſte auch jene den Menſchen ſo ſehr eigene Behaglichkeit im Leben ſich wieder verband, kurz ſobald die Philoſophie aufhörte, allein das Syſtem des Lebens zu erfüllen, vielmehr mindeſtens zur Seite derſelben das Leben ſelbſt auch in ſeiner ganzen äußern Bedeutung ſich erhob.

§. 147.

Fortſetzung.

b) Italieniſcher Styl.

Ganz anders, ja umgekehrt möchte ich ſagen, verhielt es ſich mit Italien. Die überſchwenglichen Mittel, das Leben zu genießen, die ſich hier aufgehäuft hatten durch den Zuſammenfluß reicher Familien und Stände, durch die geringen Opfer, welche länger als ein halbes Jahrhundert hindurch, bei doch ſtets ungetrübter, reicher Produktion, der Unterhalt in Staat und Geſellſchaft für ſich forderte, — dieſe Ueberſchwenglichkeit der Mittel zum Genuß, dieſer kaum abnehmbare und zu vertilgende Reichthum erzeugte nothwendig auch die Luſt, das Verlangen nach demſelben. Dazu athmete mit der wärmern Luft der Italiener auch ſtets eine höhere Regſamkeit, Lebendigkeit der Leidenſchaften und Gefühle, uud wenn in Deutſchland der Sinn des Volkes ſich zurückwandte gleichſam von dem Leben, oder doch daſſelbe nur in ſeiner geiſtigſten Verklärung erfaßte, ſo war in Italien Nichts vorhanden, was jenem Triebe nach Außen, jenem Seligſeyn einzig im Genuſſe hätte Einhalt thun können. Es läßt ſich nicht ſagen, daß der Italiener damit aller Gemüthlichkeit und allem Ernſte des Selbſtgefühls fremd geworden wäre; im Gegentheile wiegte auch ſein Sinn ſich fortan gern noch auf den Flügeln innerſter Beweglichkeit des Herzens; doch wie eben dieſer Sinn hauptſächlich nur fand ſeine Anregung von Außen, durch das heiterere Bild der Natur und ihrer gefälligern Form, ſo war auch das durch ihn erzeugte Gefühl mehr wieder nach Außen denn nach Innen gerichtet, und am beſten bezeugt dies eben die Muſik. Nicht verkennen läßt ſich, ſchauen wir in jene ältern, ächt italieniſchen Weiſen, daß ein reines, heiliges Seelenleben aus ihnen und durch ſie ſpricht; doch iſt es nicht die deutſche Innerlichkeit auch zugleich jene Feſtigkeit, das Bewußtſeyn von Endzweck und Mittel. Es iſt Empfindung in den Weiſen,

ja tiefe Empfindung, aber kein eigentliches Gefühl, kein ſubjectives Empfinden, ſondern ein Empfinden des Willens nur, der ſeine Thätigkeit immer nach Außen, immer zur That auch richtet. Nach Außen aber iſt der Geſtaltenreichthum unendlich, läßt unentſchloſſen, und daher nirgends auch eine Beſtimmtheit des Ausdrucks dort. Es wäre ungerecht, wollten wir von der italieniſchen Muſik, wie ſie heute iſt, ab- und auf ihre Beſchaffenheit zu Zeiten vorliegender Periode ſehen; doch ſo bald ſie in derſelben anfing, eine eigene nationale Selbſtſtändigkeit, einen eigenen nationalen Ruf und Charakter in ſich auszubilden, baute ſie ziemlich auch ſchon fort auf derſelben Grundlage, auf welche ſie nicht minder heute noch und in ihrer jetzigen Phyſiognomieloſigkeit (genau genommen) ſich ſtützt; denn nicht daß ſie in Folge jenes Scheins von Gemüthlichkeit und Seelentiefe, den die Weiſen noch über ſich ausbreiteten, der Form wie dem Inhalte nach auch den darzuſtellenden Stoff ſich heraufgeholt hätte aus einer innern, tiefern Gemüthswelt, ſondern war die Empfindung, die in ihr noch athmete, eine rein äußerliche blos, eine nach Außen nur gerichtete, eine gewiſſermaßen objective Empfindung, ſo nahm ſie jenen ſolchen Stoff auch aus der Außenwelt, und ſollte demnach das Leben ſelbſt es nur ſeyn, das ſie darſtellte, ſo war es natürlich auch das Leben in all' jener Ueppigkeit und jenem Verlangen nach Luſt und Genuß, worin daſſelbe unter Italiens Himmel ſeit ſo langer Zeit ſchon ſich bewegt hatte. Nur von ſeiner froheſten, heiterſten Seite kannte der Italiener damals das Leben, und ſo faßte er denn Alles auch, was darauf Bezug haben konnte, nur von ſolcher Seite auf und ſtellte in ſolcher Weiſe es dar; aufs Leben aber, mit all' ſeiner Sinnlichkeit, war die italieniſche Muſik, gegenüber der deutſchen, gerichtet, und daher mußte ſie bei ihm dann ſelbſt auch zur **That** werden, konnte ſie die Formen ihrer Aeußerung hauptſächlich nur entnehmen aus dem Vocale, aus der Oper, wo Wort und Handlung ſolches Streben nach That verwirklichen, wo kein Zwang und keine Veranlaſſung iſt, von der Außenwelt ſich loszulöſen und allein mit einem Innern ſich zu beſchäftigen, wie in der Inſtrumentalmuſik, ſondern wo das Innere gewiſſermaßen zu derjenigen Perſönlichkeit auch gelang, die den verlangenden Sinn befriedigt: eine Bemerkung, welche den aufmerkſamen Beobachter ſofort zu der fernern dann führt, daß mit dieſem Haften der italieniſchen Muſik an der Aeußerlichkeit ſie in der ſinnlichen Befriedigung doch noch nicht all' und jeden innern, tiefern, geiſtigen Stoff von ſich abgewieſen hatte, nur ſollte ſolcher Stoff nicht blos oder vornehmlich zur geiſtigen Anſchauung gebracht werden in ihr, wie in der deutſchen Muſik, ſondern zu wirklich ſinnlicher Anſchauung, was ein Verbinden ſeiner mit der äußern That nothwendig machte, und was eben der Punkt iſt, worin die italieniſche Muſik ſich wieder von der franzöſiſchen unterſchied, die, wie

lediglich auf die Sinnenwelt gerichtet, ſo allen ihren Stoff auch nur aus der Sinnenwelt entlehnte. Begreiflich meine ich hier nicht den darſtellenden Stoff etwa, ſondern den darzuſtellenden Inhalt, denn jener gehört überall nur der Sinnenwelt an. Wie ich andern Orts ſchon einmal mich ausdrückte, ward die deutſche Muſik, bei ihrer nationalen Entwickelung in der modernen Geſtalt, gewiſſermaßen zu lauter Geiſt im Leibe, die italieniſche aber zu lauter Leib im Geiſte, und die franzöſiſche — ſoll ich ſofort weiter gehen — zu lauter Leib im Leibe. Das Aufgehen des Leibes im Geiſte ſetzte auf Seiten der deutſchen Muſik ein Entledigen aller Aeußerlichkeit und alles Begriffs von That voraus, und daher ihr Zurückkehren meiſt von dem Vocale zum Inſtrumentale oder ihr energiſcheres, kräftigeres Ausarbeiten jenes; das Aufgehen des Geiſtes im Leibe aber in der italieniſchen Muſik nöthigte zu einem Entblößen von Allem, was der Form noch den Schein geiſtiger Verklärung hätte aufdrücken können, und daher nicht allein ihr vorzugsweiſes Haften an dem Vocale und deſſen möglichſt glänzender Ausbildung, ſondern ihr gänzliches Unterordnen des Inſtrumentale auch, wo ſolches mit jenem ſich vereinte, während die franzöſiſche Muſik wieder in eben dieſem Vereine allein nur ihre höchſte Aufgabe finden konnte.

§. 148.

Fortſetzung.

c) Franzöſiſcher Styl.

Durch die engen Verbindungen nämlich, in welche Frankreich mit Deutſchland in der erſten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts in Folge von mancherlei politiſchen Verhältniſſen gelangt war, hatte — wie ich auch andern Orts ſchon erklärte — zwar die deutſche geiſtige Tiefe auch dort ſich einen bedeutenden Einfluß zu verſchaffen gewußt, doch weniger in der Praxis denn in der Theorie, weniger in der Anwendung als in der bloßen Speculation. Für jene war das Jahrhundert eines Ludwig XIV. noch immer der einzige Maaßſtab, die thatenreiche und glänzende Zeit einer Regierung, in welcher ein Turenne, Condé und Luxemburg lebten, und in welcher die franzöſiſche Literatur ihr goldenes Zeitalter gefeiert hatte und in welcher natürlich ſomit auch die Kunſt ein gleiches gefeiert haben mußte. Daher das Feſthalten an Lully und ſeinen Manieren oder das Ueberlieben deſſen, was er eigentlich wollte: ein Ueberlieben, das begreiflich ſeinen Weg nur nach Außen hin nehmen konnte, und das, auf ſolchem Wege die höchſt möglichſten Triumphe zu feiern, dann auch alle Mittel im Vereine aufbot, deren je nur der Muſik zu Gebote ſtanden. Man bemerkte die Wirkungen des Inſtrumentale in Deutſchland — ſofort mußte es auch dem franzöſiſchen Vortrage, und in

weiteſter oder erweiterter Ausdehnung zwar, dienen, und nicht in gleicher Richtung nach Innen, ſondern nach Außen; blendend war der Schimmer, den das italieniſche Vocale um ſich verbreitete, und Glanz ja das Streben, der Pulsſchlag aller franzöſiſchen Nationalität, ſo mußte flugs auch dieſes vereint wieder mit jenem Inſtrumentale und durch Maſſenhaftigkeit eben das erreichen, was auf dominirende, auf ſtolze Maſſen vornehmlichſt nur eindringt. Wir müſſen bewundern, wie es Frankreich, das damals ſo manchen ausgezeichneten und um die Entwickelung der muſikaliſchen Wiſſenſchaften hoch verdienten, unſterblichen Mann zählte, *) — wie es dieſem Frankreich möglich ſeyn konnte, auf ſo entſchiedene Weiſe ſeine Praxis von der Theorie zu trennen, ſein Können von dem Wiſſen und ſein Handeln von dem Wollen; aber begreifen werden wir es, wenn wir bedenken, daß eben der Tag damals vergangen war, an welchem durch Thaten und Thatenkampf Frankreich groß, ein europäiſch-bedeutungsvolles Land geworden, und wie alles ſein Volk, ſtolz in dem Errungenen, nun fortan auch nur wollte Thaten, in jeder Aeußerung ſeines Lebens, aber Thaten, nur vollbracht durch imponirende Macht. Im Glanz, im Prunk, im Siege durch gewaltige Maſſen ſah das Volk ſich wieder, und Glanz, Prunk, Maſſenhaftigkeit, ſelbſt im Kleinen, daher überall. Der Hof eines Ludwig XIV. war der Inbegriff des ſiebenzehnten Jahrhunderts: auf das achtzehnte konnte der Reflex ſeiner Pracht und Ueppigkeit kaum anders als damals er ſelbſt wirken, und um ſo gewiſſer, als die Regierung eines Herzogs Philipp von Orleans (unter Ludwig XV.) und eines Cardinals Fleury die beſten Mittel bot, ſolchen Reflex zu verbreiten und zu erhalten. Ihre Kunſt, Reichthum und Wohlhabenheit in Frankreich zu häufen, und dem Lande Anſehen und Rang in der Welt dadurch wieder zu verleihen, legten auch dadurch unerſchütterliche Grundmauern unter den Sinn, der ſich kaum vorher ſchon der Nation bemächtigt hatte, und wenn auf der einen Seite ſich förderte das Gefühl der Macht, den Stolz und das Bewußtſeyn unermeßlicher Mittel, ſo trat anderer Seits auch das Verlangen nach Luſt, nach Genuß und Befriedigung der zügelloſeſten Sinnlichkeit noch zu beiden. Wir begriffen früher, **) wie Lully, der Italiener, ſo componiren mochte, wie er componirte, und ſich ſelbſt zuwider gleichſam anhäufen Maſſen auf Maſſen (nach damaligen Mitteln), in der prunkvollſten Verbindung des Inſtrumentale mit dem Vocale ſeine Aufgabe finden? — Sein Dienſt am Hofe eines Ludwig XIV. gab uns Aufſchluß über das Räthſel. War der des jungen Königs Ludwig XV. viel

*) Vergl. das zweite Capitel dieſer Periode §. 106 ff.

**) S. das ſechste Capitel der vorigen Periode §. 80 ff.

anders? — Bürdete ſich nicht der Cardinal Fleury eben dadurch, daß er das ſittenloſe Privatleben des unerfahrnen Monarchen durch Luſtdirnen begünſtigte und ihm die Marquiſe von Pompadour in die Arme führte, ungeachtet ſo mancher anderen wahrhaften Verdienſte um den Staat und das Volk, den Fluch der Nachwelt auf? — Ich darf wohl einer weiteren Analyſe mich überheben, und es liegt Grund genug vor, wie die franzöſiſche Muſik und der eigentlich nationale Styl derſelben ſo ausarten mochte in ſinnliche Ueppigkeit, in pure Materialität, von der Königlichen Maitreſſenwirthſchaft vielleicht als das einzig Gute nur noch erbend die Eleganz, und eine ſüße weibiſche Weichlichkeit, wo die Maſſenhaftigkeit wirken zu laſſen nicht am Ort war. Allen Prunk und alle Unbändigkeit italieniſcher Vocaliſation hatte ſie, die franzöſiſche Muſik, geborgt, nur Nichts auch von der Gemüthlichkeit, welche immer noch Italien dieſem ſeinem Vocale unterlegte; den geſammten Organismus des deutſchen Orcheſters wußte ſie, und in ſogar möglicher Erweiterung noch, mit jenen Formen des Geſanges zu verbinden, nur Nichts auch von dem tiefen geiſtigen Leben, das in dieſem Organismus athmete. Nicht eine dynamiſche, ſondern nur eine mathematiſche Erhabenheit kannte die franzöſiſche Muſik mehr, und machte ſie es ſich zum Grundſatz daher, zu einem eigenthümlichen Zug des Charakters, weniger zu erheben, denn blos nur zu imponiren, ſo mögen wir in dem Verlangen des Volkes, groß zu ſeyn nach Außen hin, in ſeiner gewaltigen Thatkraft, den Grund davon finden. Glanz ward von dem Augenblicke an, wo ſie ein wahrhaft nationales Intereſſe in ſich aufgenommen, und d. h. ſchon von Lully's Zeiten und ſeinen Opern mit franzöſiſchen Volksmelodien an, ihr einziger Endzweck, aber im natürlichen Gefolge ihrer Pflegſchaft von Seiten des Hofes und des Volkes auch nur Glanz nach Außen hin, nur Glanz in der Form, in dem wirkenden Stoff; und hat ſie dazu (durchſchnittlich) nicht bis auf den heutigen Tag auch jedes Mittel für gut genug gehalten, ſo daß ihr keines dazu zu ſchlecht war? — Correct wollte ſie ſeyn die franzöſiſche Muſik, und Rameau wandte nicht geringe Kräfte dazu auf, ihr dieſes Gepräge durch Syſtematiſirung der Theorie des harmoniſchen Satzes zu verleihen; doch unterlag ſolches Streben unabweislich dem Verlangen nach Eleganz, das Gebot franzöſiſcher Natur war, doch auch eben der lecke Punkt, mit welchem das ganze Schiff alsbald an dem Fels ächt künſtleriſcher Wahrheit ſcheiterte, wie nicht minder wohl die Urſache, warum in der ganzen Periode, außer Rameau, kaum ein einziger hiſtoriſch bedeutungsvoller Componiſt in Frankreich ſich hervorthat: eine Meinung, von welcher die Geſchichte der folgenden Periode vielleicht die beſte Beſtätigung bietet.

Dritte Periode.

Reform der Oper mit ihren weiteren Einflüſſen auf Kirchen- und Cammermuſik bis zur ſogenannten Wiener Schule, oder von Gluck bis Haydn und Mozart.

Zeit: 1750–1800.

Erſtes Kapitel.

Reform der dramatiſchen Muſik und ihre Ausbreitung.

§. 149.

Rückblick.

Die merkwürdigen und für die ganze Zeitgeſchichte ſo höchſt bedeutungsvollen Ereigniſſe, welche unſere gegenwärtige Periode ziemlich ſofort mit ihrem Eintreten in der muſikaliſchen Welt und deren Geſtaltungen hervorrufen ſollte, machen nothwendig, um in voller Würdigung ſie zu begreifen, daß in kurzem Reſumé wir uns den Zuſtand noch einmal vergegenwärtigen, zu welchem unſere Kunſt die eben vorangegangene Zeitepoche hindurch, als Folge der mancherlei Einwirkungen auf ſie von Außen wie von Innen, nach und nach gelangt war, und um ſo mehr zwar dürfte ein ſolcher ſummariſcher Rückblick hier wieder nothwendig erſcheinen, als die letzten Betrachtungen, welche ſich an die Ergebniſſe der vorigen Periode noch knüpften, einige Abſchweifungen veranlaßten, die das Auge des weniger Umſichtigen leicht zerſtreuen könnten.

Faſſen wir den Geſammtinhalt der Geſchichte voriger Periode als einen ſolchen, in ſeiner Weſenheit unverrückbaren Gegenſtand auf, um den alle übrigen Erſcheinungen und Begebenheiten nur in einer mehr oder minder unmittelbaren Abhängigkeit ſich bewegen, und zu welchem demnach alle dieſe beſondern erheblichen oder unerheblichen Ereigniſſe in irgend einer, mehr oder weniger engen, Beziehung noch ſtehen, ſo ergiebt ſich als ſolcher nichts Anderes als die Ausbildung und wei-

tere Entwickelung des früher ſchon in die Kunſt überhaupt eingedrungenen modernen Elements. Jener Umwandlung, welche unſere Muſik im ſiebenzehnten Jahrhunderte erfahren, die Reformation, welche mit ihr vorgegangen, und welche aus den Feſſeln einer antiken Claſſicität ſie loswand und hinüberführte in das Reich eigentlicher Freiheit und wahrhaft ſchöner Kunſt, — dieſer Reformation und Umwandlung ihre möglichſte Vollendung zu geben, war die letzte und eigentlichſte Aufgabe der ganzen erſten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. Daher ihr vorwaltendes Streben, die Inſtrumentalmuſik immer freier, ſelbſtſtändiger, abgeſchiedener und beziehungsloſer neben der Vocalmuſik zu entwickeln, denn in dieſem Loslöſen des Inſtrumentalen von dem Vocalen eben hatte das moderne Princip ſeinen weſentlichſten und haltbarſten Stützpunkt gefunden; und daher ihr eifriges Bemühen, alle Erfünde, welche auf dem Wege ſolcher Entwickelung gemacht wurden, möglichſt gleichmäßig und treu auch zu übertragen auf den Geſang. Das freie, kühne Erwachſen des Virtuoſenthums in jeder Richtung, — es war der erſte und lebendigſte Nachhall des Rufs, welchen die entfeſſelte Schönheit der Kunſt als höchſtes Princip auch in unſerer Muſik gethan. Doch nun traf dieſer Nachhall als nächſte Reſonanz auch den Erzeugungspunkt, aus welchem alle Muſik hervorgeht, und die Verſchiedenheit der Gefühls- und Denkweiſe unter jenen Nationen, in denen die ſonach modern gewordene Kunſt ihre eigentlichſte und wirkſamſte Pflanzſtätte aufgeſchlagen, konnte nicht anders — worauf ſie ſelbſt auch wieder beruhen mochte — als einen Streit hervorrufen, der je auch die Verſchiedenheit der Formen, welche vorzugsweiſe der einen oder andern dieſer Nationen ein höheres Geſchick zur beſondern Pflege überwieſen hatte, ebenfalls wieder einen eben ſo innigen wie ſpäter entſcheidenden Einfluß üben mußte.

Nicht die Vocalmuſik blos, auch die Inſtrumentalmuſik, in ihrer Abgeſchiedenheit von jener, war aus Italien übergekommen nach Deutſchland; doch kaum auch hatte die ſtattliche Pflanze hier eine tiefere Wurzel geſchlagen, als ihre weitere Entwickelung nicht mehr geſchah etwa nach italieniſchem Sinnen und Wollen, ſondern, wie genährt an deutſchen Herzen, ſo auch lediglich nur nach deſſen Denken und Fühlen: es entſpann ſich der Kampf zwiſchen geiſtigen und phyſiſchen Elementen, von welchem ich im erſten Capitel der vorigen Periode ſchon geſprochen*), welcher geführt wurde gewiſſermaßen zwiſchen deutſchen und italieniſchen Kräften, der in nächſter Folge dann einen ebeneren

*) Vergl. daſelbſt beſonders die §§. 104 ff.

Boden auch unterlegte der wiſſenſchaftlichen Speculation in unſerer Kunſt überhaupt*), und welcher endlich, da der Geiſt ſtets doch überlegen bleiben muß dem Leibe, auch die Urſache war, warum Italien, warum alle drei modern=muſikaliſchen Stammländer, Italien, Frankreich und Deutſchland, ſich immer mehr und weiter von einander abwendeten, jedes für ſich eine Richtung ſich öffnend, in welcher es glaubte, die Zwecke und das Ziel der Kunſt nach ſeinen Bedürfniſſen und im Einklang zu ſeiner eigenthümlichen Weſenheit am ſicherſten und beſten zu erreichen; warum vor allen aber Italien ſo ganz und gar ſich endlich loslöste von jedweder andern als blos leitenden ausländiſchen Beziehung, und (mehr denn Frankreich) Deutſchland den Rücken wendend in der Befriedigung des ſinnlichen Bedürfniſſes allein noch die Aufgabe ſeines Strebens wie das Mittel jener reformatoriſchen Vollendung finden zu müſſen wähnte**); warum es, weil es einmal nicht Herr werden konnte auf inſtrumentalem Gebiete, wo zunächſt der Kampf ſich entſponnen, die Inſtrumentalmuſik, als Gegenſtand beſonderer Pflege, lieber ganz dann fahren ließ, und für ſeine Zwecke die Waffen ziemlich allein nur auf dem ihm eigenthümlicher auch angehörenden vocalen Gebiete noch führte, und warum Deutſchland dagegen, da in der Inſtrumentalmuſik ihm der Sieg geworden, und die Inſtrumentalmuſik doch eben der hauptſächlichſte Boden war, in welchem die neue Kunſt mit der tiefſten ihrer Wurzeln haftete, vornehmlichſt auch dieſem Boden nur ſeine Kräfte zuwandte, Italien willig die Herrſchaft da laſſend, wohin Neigung und natürliche Stimmung, bei der einmal angenommenen und noch keineswegs durch irgend welche höhere Kritik gereinigten, alſo immer dem Wechſel noch unterworfenen Form, es ſchlechterdings auch noch nicht führten.

§. 150.

Fortſetzung.

Ich will nicht ſagen und habe auch nirgends noch geſagt, daß nach meinem Dafürhalten für die Kunſt ſelbſt (augenblickliche Mißverſtändniſſe und Extravaganzen abgerechnet) und ihre Entwickelung ſonderliche Nachtheile aus dieſem Kampfe und Streite erwachſen wären; im Gegentheil konnte er allein nur zu jener Centraliſation der Kräfte Gelegenheit geben, welche überall nothwendig iſt, wo wirklich etwas Großes, Förderndes und Energiſches geſchehen ſoll; und traten die beiden Partheien auch immer ſchroffer ſich einander gegenüber, ſo daß die Möglichkeit einer Vermitte-

---

*) Vergl. das geſammte zweite Capitel der vorigen Periode.

**) Man ſehe das letzte Capitel der vorigen Periode, beſonders die §§. 147 ff.

lung der ſtreitenden Potenzen, in welcher allein noch der Schlüſſel zum eigentlichen und wahren letzten Endzweck gefunden werden konnte, immer weiter ſich zu entfernen ſchien, ſo geſchah auf den einzelnen Seiten ſelbſt doch mehr, und hatten in jedem beſondern Bereiche ſich die Kräfte und Mittel nur erſt dergeſtalt gehäuft und erweitert, daß der Kreis ihrer Thätigkeit nothwendig auch ein ungleich größerer werden mußte, ſo rückte inſofern auch der Augenblick jener Vermittelung wieder um deſto näher, als in dieſer Vergrößerung der beiden Kreiſe unausbleiblich auch deren äußerſte Grenzen ſich ſtets näher und näher zu ſtehen kommen mußten. Iſt überall doch das Extrem auch der nächſte Berührungspunkt des Gegenſatzes.

Indeſſen kann doch auch nicht geleugnet werden, daß die Hartnäckigkeit und Schroffheit der beiden Gegenſätze, auf die einzelnen Formen, den formalen Theil der Kunſt übertragen, in welchem allein dieſe ſich bemerklich zu machen vermochten, hier unvermeidlich zu Ausartungen und was damit nur irgend verwandt iſt Veranlaſſung geben mußte, — zu Ausartungen, die eben ſowohl geeignet waren, für den Augenblick das eigentliche und wahre Intereſſe der Kunſt zu hemmen, als ſie andrer Seits wieder die Urſache wurden, warum abermals der Tag einer Reform in derſelben heranzubrechen hatte, an welchem das Uhrwerk des allgemeinen großen Rhythmus der Zeit und ihres Inhalts dann zuverſichtlichſt auch die Stunde eben jener Vermittelung wohl zeigte. So haben wir geſehen*), wie auf der einen Seite das geiſtige Element, und bei den minder begabten Kräften beſonders, welche ſeine Richtung ausſchließlich befolgten, faſt zu einem völligen Ausſchluß des Antheils zu führen drohete, den unſer Gefühl an allen Kunſterzeugniſſen unverweigerlich zu nehmen das Recht hat; wie es die Symmetrie in den Kunſtgeſtalten nicht mehr begreifen wollte als blos ſchönes Ebenmaaß der Formen, als die Harmonie der Theile im Einzelnen wie im Ganzen, ſondern hauptſächlich nur als das architektoniſche Maaß, zu welchem die Mathematik und Größe der Zahlen den einzigen Schlüſſel bietet; und wie in ſeinen innern Theilen, was den Ausdruck, das Object der Darſtellung betrifft, es ſonach ſich nicht etwa mehr oder hauptſächlich doch wandte an das Vermögen der Seele, ſondern faſt allein an das des Geiſtes, an das des Kopfes ſtatt des Herzens oder doch des Herzens und Kopfes zugleich; ſahen ferner und auf der andern Seite aber auch**), wie das phyſiſche Element, hatte je es vorher noch den Geiſt im Körper gewollt und blos gegen eine totale Unkörperlichkeit in der Kunſt ſich aufgelehnt, nunmehr in ſolcher Folge und als gleiches Maaß der Steigerung faſt allen geiſtigen In-

*) Vergl. das erſte Capitel voriger Periode, beſonders § 104.

**) Vergl. das dritte Capitel der vorigen Periode, beſonders die §§. 128 ff.

halt von ſich entfernte und **lediglich**, ausſchließlich in der Befriedigung der Sinne, in dem ſinnlichen Reize und der Anhäufung aller Mittel, welche ſolchen Reiz nur irgend noch zu vermehren vermochten, die Aufgabe und den letzten Endzweck unſrer Kunſt zu finden und zu beſtätigen ſtrebte. Aus der Oper, als der hauptſächlichſten Form, in welcher eben dieſes ſinnliche Princip ſich geltend machen konnte, und die bis dahin auch ziemlich ausſchließlich deshalb in den Händen der italieniſchen Kunſt ſich bewahrt hatte, war faſt jeder Schein eigentlicher und ächter Dramatik gewichen, und an deren Stelle hatte eine Ueberſchwenglichkeit des lyriſchen Geſanges Platz genommen, die freilich am meiſten geeignet ſeyn konnte, dem ebenfalls in der Ausübung eingeriſſenen und hier wie dort ſein Weſen treibenden oligarchiſchen Syſteme einen fördernden und erwünſchten Stützpunkt zu bieten, doch andrerſeits auch eben jenen Ausſchweifungen die nächſte Hand bot, welche unſere Kunſt von jedem Begriffe wahrer Schönheit immer weiter entfernte und ſie herabzog zu Nichts weiter als blos zu einem gefälligen Spiele überreizter ſinnlicher Luſt. Es iſt wohl nicht nöthig, daß ich den Beweis aus den einzelnen Facten beſonders wieder hervorhole; es ſind dieſe zur Genüge dazu niedergelegt in den angeführten Stellen und überhaupt der bisherigen Geſchichte; laſſe ich aber nicht unbemerkt, daß durch das leidenſchaftliche und ſtarre Verfolgen **dieſer** Richtung der Muſik jener Zeit im Ganzen ungleich mehr geſchadet ward, denn durch die Einſeitigkeit **erſter**. Im Geſange mit allen ſeinen Formen hauptſächlich nur iſt es, wo unſere Kunſt ſich zu einem Eigenthume des Volkes, der Menſchheit geſtaltet, wo ſie auf dieſe als ſolche erfolgreich zu wirken vermag, und in welche Form, in welches Gewand der Geſang ſich hüllt, als Solches erſcheint demnach die Muſik im Großen, zumal trennt das Orcheſter in ſolcher Weiſe und in ſolcher Richtung wie damals ſich von demſelben ab, wo es Eigenthum nur ſeyn kann einer kleinen Zahl Auserwählter. Dazu iſt die Oper eben diejenige Form in der Vocalmuſik, welche nicht ſowohl durch ihre Größe, als durch das Umfaſſen aller Kräfte und Mittel, durch welche irgend nur die Muſik überhaupt zu wirken vermag, auch den mächtigſten und tiefſten Einfluß übt auf das Volk, auf die Maſſe und deren Glauben in allen Dingen verwandter Begriffe; und wie daher in dieſer, in der Oper, unſere Kunſt ſich geſtaltet, ſo will ſie auch angeſchaut ſeyn im Großen, wollen wir ihren Zuſtand begreifen im Ganzen, und der Geſtalt und Weiſe zwar, daß, ſoll irgend eine Einwirkung auf dieſen Zuſtand, auf die Muſik im Allgemeinen, geſchehen, dieſelbe ihren Weg dahin ſicher auch nur finden kann durch die Oper.

§. 151.

Gluck's Erſcheinen.

Derjenige unter den Tonmeiſtern jener Tage, welcher alles Dieſes gleich ſehr begriff, und der ſonach nicht blos überzeugt war und einſah, daß auf keinem von beiden eingeſchlagenen entgegengeſetzten Wegen, bei fernerm gleich einſeitigem Verfolgen derſelben, unſerer Kunſt letzte und höchſte Beſtimmung erfüllt werden könne; der nicht blos zu meſſen verſtand mit richtigem Meßſtab den Abgrund, in welchen unaufhaltſam unſere Muſik, ſo ſchwer ſie kaum ein halbes Jahrhundert vorher andern Feſſeln ſich entwunden, hätte ſtürzen müſſen, wenn länger noch jene ſinnliche Leidenſchaftlichkeit das einzige Idol ihrer Lebensäußerung geblieben wäre, und anderer Seits auch zu würdigen und zu ſchätzen mit hellem Blick die Einſeitigkeit und Enge, in welcher ewig ſie hätte beharren dürfen, wenn ferner ſie im entgegengeſetzten Falle ſich hätte binden wollen blos an den Begriff des Verſtandes als das Objekt ihrer Darſtellung, ſondern der mit eben ſo vieler Klarheit auch erkannte, daß, ſollte je dem Uebermaaße, dem gänzlichen Falle dort wie der Entwirrung hier, ein wirkſam hemmendes Ziel, ein Damm geſetzt, ſollte je eine Vereinigung beider Extreme erzielt und auf ſolchem Wege die Kunſt wieder auf den rechten Pfad zu ihrer Beſtimmung geführt werden, dies nur geſchehen könne durch die Oper, durch eine totale, durchgreifende Reform dieſer größten und volksthümlichſten Kunſtform, — der Erſte, welcher alles Dieſes gleich hell und kräftig einſah und dem ein höherer Wille dann die Mittel und Kräfte auch verliehen hatte, das, was er begriffen und erfaßt, mit eben ſolch' energiſchen Sinne durchzuführen, dieſer Mann war Gluck, jener Meiſter, welcher demnach als einer der thaten- und erfolgreichſten, wirkſamſten und kräftigſten Geſtalten in unſerer geſammten modernen Kunſtgeſchichte ſeit Aleſſander Scarlatti's Tagen hervorragt, und dem wir daher vor allem Weitern auch wohl die Achtung und Aufmerkſamkeit ſchulden, uns über ſeine Perſon etwas näher noch hier zu unterrichten.

Chriſtoph Ritter von Gluck war im Jahre 1714 auf der Fürſtl. Lobkowitz'ſchen Herrſchaft Weidenwangen in der Oberpfalz, nahe an der böhmiſchen Grenze, geboren. Dies Alter in Betracht ziehend dürfte dem Unkundigen vielleicht auffallen, wie hier ſein Erſcheinen erſt in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts gelegt werden mochte; indeß wird die folgende Geſchichte den Grund davon zur Genüge zeigen. Gluck's Vater, Alexander mit Vornamen, diente als fürſtl. Jägermeiſter auf jenem Gute. Den Sohn für die Muſik zu beſtimmen, beredete denſelben ein ſeltenes Talent, das dieſer dafür an den Tag legte. Er machte zu dem

Ende ſeine Studien zuerſt in Prag, wo er namentlich zu einem guten Inſtrumentiſten ſich ausbildete*), und ging ſiebenzehn Jahre alt alsdann nach Italien, um unter Martini die Compoſition zu ſtudiren. Den nöthigen Unterhalt erwarb er ſich dort durch Dienſte, die er in der Privat-Capelle des Prinzen Melzi in Mailand leiſtete. 1741 ward hier (in Mailand) ſeine erſte Oper aufgeführt, „Artaxerxes,“ dann in Venedig ein Jahr ſpäter ſeine zweite, „Demetrius.“ 1745 wandte er ſich nach London, von da nach Copenhagen, von hier ſchnell nach Italien und endlich in ſein Vaterland zurück, daſelbſt in Wien ſich eine bleibende Stätte ſuchend. Achtzehn Jahre mochten es ſeyn, welche die Zeit bis dahin umfaßte, und hatte Gluck in dieſer Zeit auch mehr denn vierzig Opern ſchon geſchrieben, ſo war er in allen doch mehr oder weniger noch dem einmal herrſchenden italieniſchen Style gefolgt. Mag es ſeyn, daß er in der einen oder andern dieſer Opern auch damals ſchon hie und da nach einer gewiſſen, den Zeitgenoſſen fremden Wahrheit des Ausdrucks ſtrebte, ſo haftete im Ganzen er immer doch damit noch an der einmal ſtereotyp gewordenen italieniſchen Opern- und Scenenform, die — wie zum öfteren gezeigt — jedem Pulsſchlage tieferen, regeren, ächt dramatiſchen Lebens widerſtritt, und wir erklären uns, wie bis dahin auch der Name Gluck unter der Maſſe von Tonſetzern, die eben ſowohl ſich mancher ephemeren Erfolge zu erfreuen nnd zu rühmen hatten, für die Geſchichte gänzlich verſchwinden mochte, und wie der Mann ſpäter ſelbſt auch die erſten dreißig Jahre ſeiner Wirkſamkeit für völlig verloren aus ſeinem Leben ſchelten mochte, ſo Unrecht er damit that, da hinabgezogen in den Strudel ſelbſt er zuvor doch wohl werden mußte, ehe er deſſen Untiefen und Verkehrtheiten auch zu begreifen vermochte. Geben wir zu, daß die Zeit des Erwachens etwas lange dauerte, doch früher herangerückt wären Geiſt und Leib wohl nicht ſo ſehr erſtarkt geweſen, das Bewußtſeyn des Berufs nicht ſo hell, und der Wille, ihn zu erfüllen, nicht ſo energiſch. Gluck war bis dahin vor allen in den Fußtapfen eines Jomelli und Pergoleſe gewandelt, und je ſicherer er dieſelben gefunden, deſto gewiſſer feierte er auch manchen Triumph; gleichwohl kehrte er, und nach ſchnell gefaßtem Entſchluſſe zwar, unbefriedigt und mit einem nagenden Verlangen nach Größerem und Höherem im Herzen nach Wien zurück. Es war jener Augenblick des unbewußten hellen Aufblickens, der Ahnung und Vernehmung einer Stimme, welche wir hören aber kaum verſtehen, und von der wir nicht

*) Vorzüglich ſoll Gluck in dieſer Beziehung ſich durch ein für damals meiſterliches Violoncellſpiel ausgezeichnet haben, was um ſo mehr Aufſehen erregen mußte, als zu jener Zeit das Violoncell noch weniger gekannt war.

wiſſen, woher ſie kommt. Achtundvierzig Jahre war er alt geworden; die Hofſpiele, für welche ſonſt er ſo eifrig gearbeitet und denen ſo manchen koſtbaren Zeitvertreib er einverleibt hatte, — ſie ſagten ihm nicht mehr zu; er ſchrieb Einiges, hatte ſelbſt aber keine Freude daran; zog er ſich daher in die Einſamkeit zurück, und hier, in einem Garten ſtill und entfernt von allem öffentlichen Geräuſche lebend, hier ſollte dann wirklich auch ſein großer, gereifter Geiſt ſich ſeiner bewußter und lichter werden. „Nicht zu verkennen ſind“ — ſo ſprach er wohl in jenen Tagen ungeſtörteren, tieferen Denkens und des Entferntſeyns von aller drangvollen, ehrgeizigen Geſchäftigkeit des italieniſchen Theaterlebens — „nicht zu verkennen ſind die Vorrechte, welcher ein Sänger für ſich anſprechen darf in der Oper, nicht beſtritten auch kann werden, daß die Oper mehr denn jede andere Muſikform ein annehmliches, heiteres, dem Volke verſtändliches Spiel der Töne in ſich ſchließen muß; indeß ſollte deshalb ſie ſelbſt auch ganz herabſinken müſſen zu einem Spiele, ſollte die Kunſt wirklich nichts Höheres in ihr zu bieten haben, und für ihren Schöpfer, für das Talent und die Kräfte des Tonſetzers kein anderes Verdienſt von ihr mehr übrig bleiben können, als damit der ſchauenden Maſſe Diener in den Stunden Langerweile geworden zu ſeyn? — Schwerlich, nein — gewiß nicht; ja gewiß müſſen alle dieſe Annehmlichkeiten und weiteren Bedingungen ſich auch vereinigen laſſen mit tieferen Intentionen des Componiſten und vereinigen laſſen mit dem Begriffe, auf welchem nach alter Lehre ſchon allein ſich hebt unſere Muſik zu einer wahrhaft ſchönen, zu einer wahrhaft geiſtigen Kunſt.“ Und kaum geſprochen wohl ſo zu und mit ſich ſelbſt, ward der Gedanke auch dem Operndichter Calſabigi, zu dem Gluck das meiſte Vertrauen hatte, zu weiterer Ueberlegung mitgetheilt. Der geniale Meiſter fühlte ſich — wunderbar genug! — keineswegs überraſcht dadurch; auch bei ihm hatte manch' ähnlicher Gedanke ſchon Raum zu faſſen begonnen, und daß ein begabter Tonſetzer, wie Gluck, ihm jetzt damit entgegentrat, war wahrlich hinreichend, die ſchönſten Hoffnungen auf bereits geſchaffene Pläne zu bauen. „Orpheus und Euridice“ ward von beiden in den Jahren 1762—1764 geſchrieben, und der erſte Schritt auch zur bevorſtehenden und beſchloſſenen Reform war geſchehen; „Alceſte“ folgt (1768) — der ganze alte Bau zittert und ſeine Grundfeſten bereits beben unter dem Jubel des Beifalls; 1772 führt den Helden ein Ruf nach Paris an die große Oper, — das Feld iſt geräumiger und — wie ich ſpäter darzuthun haben werde — geeigneter auch für die Früchte, zu denen er den Saamen auszuſtreuen ſich vorgenommen; die beiden „Iphigenien“ erſcheinen, dann die „Armida,“ und rief im Jahre 1787 auch ſchon der Tod durch einen Schlagfluß Gluck von dieſer Welt und aus

ſeinem Wirken hinweg, gleichwohl war das große Werk bereits in ſo weit wenigſtens vollendet, daß zu ſeinem ganzen Vollbringen es nur eines geſchickten Ausbaues und der gehörigen Verbreitung noch bedurfte, — jenes große Werk nämlich, das nicht allein der Oper, ſondern, und wenn zunächſt auch dieſer insbeſondere, ſo nicht minder doch und mittelſt jener der geſammten Tonkunſt eine Umgeſtaltung geben ſollte, welche von da an Grundlage geblieben iſt für allen Bau, der in ächteſter Weiſe nur je in ihrem Bereiche ward begonnen.

§. 152.

Fortſetzung.

Allerdings fand auch Glucks Streben, ſo entſchieden es nachgehends das Idol wurde, um welches alle ächt künſtleriſche Thätigkeit heranreiſend und nachahmend ſich bewegte, Anfangs manche Entgegnungen und Hinderniſſe, die wegzuräumen nicht immer der große Freundeskreis hinreichte, den bald nach ſeinem diesſeitigen Auftreten eine heilige Sympathie des Geiſtes und der Seele um ihn gezogen hatte, ja vor welchen ſelbſt der enthuſiaſtiſche Beifall und die wunderbaren Wirkungen, welche ſeine Werke faſt bei jeder ihrer often Aufführungen fanden und hervorbrachten, nicht immer ganz geſchützt blieb. Wie in Deutſchland, ſeinem Vaterlande, es in dieſer Beziehung ihm ergangen, mögen die eigenen Worte bezeugen, welche er in der Dedicationsſchrift der letzten Oper, die er in Wien ſchrieb*), darauf hindeutend niederlegte. „Nur in der Hoffnung, Nachahmer zu finden — ſagt er daſelbſt — entſchloß ich mich, die Muſik der Alceſte herauszugeben, und glaubte mir ſchmeicheln zu dürfen, daß man ſich beeifern werde, den von mir betretenen Weg zu verfolgen, und die Mißbräuche zu zerſtören, die ſich in die italieniſche Oper eingeſchlichen und ſie entehrt haben. Allein meine Hoffnung iſt vergebens geweſen. Die Halbgelehrten, die Leute von Geſchmack — unglücklicher Weiſe die größere Zahl und zu allen Zeiten tauſendmal ſchädlicher für die Fortſchritte der ſchönen Künſte als die Ungelehrten — toben wider eine Methode, die, wenn ſie ſich begründet, ihre Anmaßungen zu vernichten droht. Man hat geglaubt, ſogleich über Alceſte (die ſehr mangelhaft einſtudirt, ſchlecht dirigirt und noch ſchlechter executirt worden iſt) abſprechen zu dürfen; man hat in einem Zimmer die Wirkung berechnen wollen, die dieſe Oper auf der Bühne hervorbringen könnte, und zwar mit der Superklugheit, wie man einſt in Abdera auf einige Fuß Weite die Wirkung von Statuen berechnen wollte, die zur Aufſtellung auf hohen Säulen beſtimmt wa-

---

*) Es war dies die Oper „Paris und Helena," welche auf die „Alceſte" folgte.

ren. Da findet dann ein extrafeiner Muſikliebhaber — einer von denen, deren Seele nirgends anders als im Ohr ſitzt — eine Arie zu hart, eine Paſſage zu ſtark oder zu wenig vorbereitet; daß dieſe Arie, dieſe Paſſage in der Lage der handelnden Perſonen gerade den ſtärkſten Ausdruck, gerade den treffendſten Contraſt fordert — begreifen ſie nicht. Ein Harmoniſt hat gar eine geniale Nachläſſigkeit oder einen unvorbereiteten Vorhalt aufgeſtöbert, und ſchreit nun über Verſündigung wider die Geheimniſſe der Harmonie. Gleich ſind eine Anzahl Sprecher bereit, beizufallen, und die Muſik als barbariſch, mild und überſpannt zu verdammen" u. ſ. w. Und in Frankreich angekommen, mochte man ihn, ſein Wiſſen und Wollen, ſeine Muſik, vielleicht beſſer und mehr ſchon verſtehen; allein eben weil man dieſelbe verſtand und daher Beeinträchtigung der ehrgeizigen Abſichten einheimiſcher oder doch einmal ſchon befreundet gewordener ſchwächerer Talente davon befürchtete, wurden gleich bei ſeinem erſten Auftreten auch Cabalen aller Art gegen ihn geſchmiedet, und ein Glück, daß Marie Antoinette als Erzherzogin ſeine Schülerin noch in Wien geweſen war und unter deren Protektion ſonach jeder Angriff von dieſer Seite her im Voraus als ein vergeblicher ſich geſtaltete. Seine Opern wurden aufgeführt, und ihr Beifall ſteigerte ſich mit jeder Wiederholung. Doch dann griff man die Sache ſelber lieber an, und indem man in der That nicht das ſchlechteſte Mittel dazu wählte, einen eben anweſenden Piccini und Sachini, deren Namen bereits bedeutendes Gewicht erlangt und die ſonſt auch Einfluß und äußere Macht in Dingen der Kunſt zu Paris ſich erworben hatten, — indem man ihm Männer und Talente wie dieſe entgegenſtellte, die geiſtreichſten und öffentlich geachtetſten Publiciſten, wie einen La Harpe u. A., gegen ihn in Bewegung ſetzte, ward er wahrlich in keinen geringen literariſchen Krieg zugleich verwickelt, der, wenn gleich auch ein J. J. Rouſſeau und Arnaut für ihn Theil mit daran nahmen, dennoch ganz geignet hätte ſeyn können, zum mindeſten den Sieg ſeiner Sache noch zweifelhaft zu machen, wäre eben dadurch nicht ihm ſelbſt auch Gelegenheit geboten worden, nicht blos durch die That, durch das Beiſpiel, ſondern durch das belehrende und überzeugende Wort auch für dieſelbe im großen Publicum zu wirken. So mochte der Kampf für den Augenblick wohl manchen bedauernswerthen Verluſt hervorrufen, für die Dauer und — was für uns hier die Hauptſache iſt — für eine ſpätere Zeit blieb gleichwohl der Erfolg ein glücklicher. Jenen, den Verluſt, näher zu bezeichnen und dadurch ferner darzuthun, mit welch' außerordentlichen Hinderniſſen und Unannehmlichkeiten nun Gluck ſelbſt, bei doch himmelklarer Reinheit ſeiner Abſichten, in dem Verfolgen dieſer, und auch in dem ſo ſehr ihm zugethanen Frankreich, zu kämpfen

hatte, mag blos noch erzählt werden, daß z. B., als er die Oper „Roland“ angefangen hatte, Marmontel und die Direction der großen Oper den Text auch Piccini zur Compoſition übergaben, und Gluck nun dadurch ſich bewogen fühlte, den bereits fertigen Theil ſeiner Partitur wieder zu vernichten, doch eine Genugthuung in der Weiſe auch nahm, daß er die „Armide“ ganz ſo in Muſik brachte, wie Quinault 1686 dieſelbe für Lully geſchrieben hatte, weil Marmontel nämlich die Quinault'ſchen Gedichte als unbrauchbar für ſeine Componiſten umzuarbeiten pflegte, und der Erfolg der Gluck'ſchen Compoſition nun das Publicum eines Andern und Beſſern belehrte. Jenes unaufhörliche Kämpfen mit Wort und That zugleich, ſo nothwendig es jetzt und um der Wirkung, um der eigenen Vollendung des begonnenen großen Werkes willen erſcheinen mußte, war ja auch die Urſache, warum endlich Gluck, aller preiswürdigen Siege unerachtet, doch Frankreich wieder verließ, und ſein müdes Haupt lieber auf vaterländiſchem Boden, nämlich in Wien, niedergelegt und begraben wiſſen wollte, ſeine letztangefangene Compoſition, die Oper „die Danaiden,“ dem Freunde Salieri zur Vollendung überlaſſend.

§. 153.

Reform der dramatiſchen Muſik.

Jedoch — fragen wir nun nach dem Weſen, nach dem Inhalte und der Art und Weiſe der Reform ſelbſt auch, welche Gluck demnach in der dramatiſchen Muſik, in der Oper, hervorbrachte, oder wenigſtens bis zum Augenblicke ihrer Vollendung vorbereitete und durchführte.*) Ohne Zweifel wird der Meiſter am beſten uns darüber belehren können. Ich habe im §. 151 geſagt, mit der Oper „Orpheus“ habe derſelbe den erſten Schritt dazu gethan, und mit „Alceſte“ ſey er entſchieden damit ins öffentliche Leben getreten. Wenden wir unſern Blick ſonach zunächſt auch dieſen Opern zu. Die Oper „Alceſte“ durfte Gluck dem damaligen Großherzog von Toscana, Peter Leopold, widmen; es war weniger Gewohnheit als Grundſatz bei ihm, in dem Dedicationsſchreiben ſeine eignen Anſichten und Gedanken über das Werk, über deſſen inneres wie äußeres Weſen, auch auszuſprechen; und ſo leſen wir an ſolchem Orte vor jener Oper denn wörtlich Folgendes.

„Als ich es unternahm, dieſe Oper in Muſik zu ſetzen, war es mein

*) Ihre eigentliche Vollendung nämlich, ſo daß der Herr des Werkes mit ganzer Zuverſicht hätte ſagen können: „es iſt vollbracht“ — dieſe Vollendung erhielt die Reform, wie ich auch demnächſt zu zeigen haben werde, erſt durch Mozart.

Vorſatz, dieſelbe von allen jenen Mißbräuchen zu entledigen, welche, durch eine übel verſtandene Eitelkeit der Sänger, oder durch eine zu große Nachgiebigkeit der Tonſetzer eingeführt, ſeit ſo langer Zeit die italieniſche Oper entſtellen, und aus dieſem großartigſten und ſchönſten das lächerlichſte und langweiligſte aller Schauſpiele machen."

„Ich wollte die Muſik auf ihre wahre Aufgabe beſchränken, der Poeſie zum Behufe des Ausdrucks der Worte und der Situation des Gedichts zu dienen, ohne die Handlung zu unterbrechen, oder dieſe durch unnütze, überflüſſige Zierrathen zu erkälten, und ich dachte, ſie müſſe daſſelbe leiſten, was bei einer richtigen und wohlangelegten Zeichnung die Lebhaftigkeit der Farben leiſtet, und der wohlgewählte Gegenſatz von Licht und Schatten, welcher dazu dient, die Figuren zu beleben, ohne deren Umriſſe zu verunſtalten."

„Darum habe ich weder die handelnde Perſon in der größten Wärme des Dialogs aufhalten wollen, um ein langweiliges Ritornell abzuwarten, noch wollte ich ſie in der Mitte eines Wortes auf einem Vocale Halt machen laſſen, um in einer langen Paſſage mit der Geläufigkeit ihrer ſchönen Stimme zu prangen, oder um zu warten, daß ihr das Orcheſter Zeit gönne, zu einer Cadenz den Athem zu ſammeln. Ich meine nicht, über die seconda parte einer Arie, wäre ſie auch noch ſo leidenſchaftlich und wichtig, ſchnell hinüber eilen zu müſſen, um die Gelegenheit zu erhalten, die Worte des erſten Theils regelmäßig viermal wiederholen zu laſſen und die Arie dort zu endigen, wo vielleicht ihr Sinn nicht geendigt iſt, um dem Sänger die Gelegenheit zu gewähren, zu zeigen, daß er wohl im Stande ſey, eine Stelle eben ſo oft nach ſeiner Laune zu verändern; überhaupt wollte ich alle jene Mißbräuche verbannen, gegen welche ſchon ſeit geraumer Zeit der geſunde Menſchen-Verſtand und der richtige Sinn geeifert haben."

„Ich ſtellte mir vor, die Ouverture ſollte den Zuhörer auf die Handlung vorbereiten, und ſo zu ſagen der Inhalt derſelben ankündigen; das Inſtrumentenſpiel ſollte ſich nach dem Maaße der Wichtigkeit oder der Leidenſchaft richten, ohne jenen ſchneidenden Abſchnitt zwiſchen der Arie und dem Geſpräche zu zeigen; es ſollte den Redeſatz nicht zur Unzeit abſchneiden, noch die Macht und Wärme der Handlung unterbrechen."

„Ich glaubte ferner, mein größtes Beſtreben müßte darauf gerichtet ſeyn, mich einer ſchönen Einfachheit zu befleißigen; ich wollte vermeiden, mit Schwierigkeiten auf Koſten der Klarheit zu glänzen; die Erfindung irgend einer Neuheit galt mir nur dann etwas, wenn ſie ſich natürlich aus der Situation und aus dem Ausdrucke ergab, und ich trug niemals ein ſonderliches Bedenken, der Wirkung zu Liebe, auch wohl eine Regel aufzuopfern. Dies ſind meine Grundſätze. Zu meinem Glücke fügte ſich das Buch vortrefflich zu meinem Vorhaben; der berühmte Dichter (Calſabigi) hatte bei der dramatiſch-

ſceniſchen Bearbeitung einen neuen Weg eingeſchlagen, in deſſen Folge an die Stelle der blumenreichen Schilderungen, der überflüſſigen Gleichniſſe und der lehrreichen, aber kalten Sittenſprüche, die Sprache des Herzens trat, die gewaltigen Leidenſchaften, die ergreifenden Situationen und ein immer wechſelndes Schauſpiel."

„Der Erfolg hat meine Maximen gerechtfertigt, und der ungetheilte Beifall in einer ſo aufgeklärten Stadt hat deutlich erwieſen, daß die Einfachheit, die Wahrheit und Natürlichkeit in allen Werken der Kunſt der wahre Grund des Schönen ſind."

Das Glucks eigene Worte, ſein eigenes Geſtändniß über ſein Unternehmen. Gehen wir tiefer darauf ein und geben im Voraus auch zu, was von keinem Verſtändigen geleugnet werden kann und niemals auch noch geleugnet wurde, daß nämlich in Wahrheit der Meiſter in ſeinen Werken auch erfüllt hat, was er dieſer Erklärung zu Folge erfüllen wollte, ſo geſtaltet ſich jene Reform in der dramatiſchen Muſik, welche Gluck hervorbrachte, erregte und mit der mehr erwähnten Oper „Alceſte" auf entſcheidende Weiſe begann, demnach als eine zweifache, als eine ſowohl innere wie äußere, welche erſtere wir auch wohl eine geiſtige und letztere eine formelle nennen könnten. Betrachten wir beide Richtungen der Reform insbeſondere.

§. 154.

Eindringen des geiſtigen Princips in die dramatiſche Muſik.

In ihrer Richtung nach Innen die Reform zunächſt angeſchaut, muß um des Zuſammenhangs willen gleichwohl noch einmal ein wichtiger Blick wenigſtens auf die nächſte Vergangenheit geworfen werden. Um nicht mich ſelbſt zu wiederholen, will ich dabei Arnauts Worte gebrauchen, eines jener Vertheidiger Glucks in der Pariſer Fehde gegen La Harpe, Piccini u. ſ. w. In Italien — ſagt Arnaut — (das damals in Angelegenheiten der dramatiſchen Muſik die entſcheidende Stimme hatte und die Norm beſchrieb) war die Oper zu einem Concerte geworden, dem das Drama blos zum Vorwande diente. Sinnengenuß und Geſangsvirtuoſität hatte dieſelbe zu ihrem eigentlichſten und letzten Endzwecke gemacht, und erwartete daher ihr höchſtes Intereſſe nur von dem Talente, Reize und Ruhme einer oder zweier Sängerinnen und Sänger. Dieſe hatten in jedem Akte ihre Hauptſcene, in der ſie alle ihre Kunſt und Geſchicklichkeit zur Schau auskramten, und traf der Componiſt nur hier das Rechte, d. h. das Rechte nach Laune des Sängers und des Publicums, ſo war Alles gewonnen, denn unter den übrigen Nebenſcenen ward doch nur Schokolate getrunken. Die Handlung diente

nur als Faden, um die Scenen und Zwiſchenſcenen an einander zu reihen, die antiken und romantiſchen Charaktere der Handlung waren Nichts als hohle Masken, ſchmuckreiche Verkleidungen. Das aber verſtoßte natürlich gegen allen Geiſt des Drama, welches, ob nun mit Worten, Tönen oder Geberden es ſeine Darſtellungen vollendet, und ob mit ungewöhnlicher Tiefe es nun den Ernſt des Lebens erfaßt oder im heiteren Humor daſſelbe mehr oder weniger von der Kehrſeite ſchildert, — welches, wie dem ſey, immer nichts Anderes iſt oder doch ſeyn ſoll, als die thätige Reflexion des Menſchen über ſich ſelbſt, über die innerſten Motive all' ſeines Thuns und Treibens und über jenes wahrgenommene höhere Walten, das, aus tiefem Hintergrunde der Verkettung der Dinge hervorleuchtend, die Namen Vorſehung, Fügung, Schickſal und welche andern alle nur unvollkommen ausdrücken; und ſolchen eigentlichen und ächten Geiſt des Drama auch in der Oper endlich wieder auf die Bühne zu bringen und zu beſchwören, — das war Glucks Vorſatz, ſein Unternehmen, der wahre, eigentliche und ganze Inhalt ſeines Strebens. Nicht Schein mehr wollte er treiben mit der Natur des Werks, ſondern wirklichen Ernſt machen; eine Wahrheit im dramatiſchen Gewande war ihm die Oper, und ſo wollte ſolche Wahrheit er denn allein auch darin ausſprechen, nämlich die Wahrheit, welche an den ſämmtlichen würdigen Begebenheiten ſeines Werks, an den Charakteren der darin auftretenden handelnden Perſonen, und an jedem Sinne, jedem Worte des Gedichtes haftete. Nichts ſollte ihm fortan neben dieſer ganzen und vollen Wahrheit des Ausdrucks mehr gelten, Reiz, Neuheit und bloßes Kunſtgeſchick, wenn anders unbeſchadet jener ſich nicht damit noch vereinigen laſſe; Nichts Annehmlichkeit der Melodie oder reine Virtuoſenkünſte, wenn anders ſie nicht ſchon geboten würden durch eben jene Wahrheit, für welche allein das Geſetz lag in dem Gedichte, in den Worten und der damit verbundenen oder dadurch geſchilderten Handlung. Wir begreifen den ungeheuern Gegenſatz, den er auf ſolche Weiſe mit einem Male zu dem bis dahin Gewohnten und Norm Gewordenen in ſich aufnahm! — Wo Sinnenluſt und Sinnenreiz allein noch herrſchte, ſollte ſchnurſtracks jener Geiſt ſich Bahn brechen, der kaum in der reinen Inſtrumentalmuſik noch einen Sieg ſich zu bewahren vermocht hatte! Wo der Tonkünſtler regierte und herrſchte, ſollte mit einem Male, um objektive Wahrheit zu geben, der Componiſt ſchaffend vergeſſen, daß er Tonkünſtler ſey! — Staunen wir über die Größe der Aufgabe, aber ſtaunen wir auch über die Beharrlichkeit und Energie, mit welcher der Meiſter ſie löſte, jede etwaige Vorliebe oder Geſchicklichkeit vor der einmal als wahr erkannten Idee beugend und opfernd, um einzig und allein entweder Alles aus ihr wieder zurück zu empfangen oder, was ihm mangelte, aus ihrer Kraft noch zu erſetzen. Mag es ſeyn, daß der Sieg, den das

Oratorium mit ſeiner geiſtigeren Richtung der Form durch Händels Kraft ſich errungen, die Bahn zeigend nicht wenigen Antheil an ſolch' heroiſchem Entſchluſſe Glucks und ſeiner Verfolgung deſſelben Theil hatte: ein ſolcher, mit allmächtiger Hand — könnte man ſagen — und einem Schlage die ganze Wahrheit nur im Drama und in der dramatiſchen Muſik erkämpfend, und dieſem Ziele jede und welche andere Rückſicht auch opfernd, ſtand er da vom Augenblicke ſeines „Orpheus" und ſeiner „Alceſte" an. Freilich wollten im Augenblicke ſeine Gegner ihm vorwerfen, daß, da das Erringen jener Wahrheit natürlich, und wie wir nachgehends insbeſondere auch ſehen werden, bedeutende Aenderungen in den äußeren Formen, namentlich mehr Einfachheit und Natürlichkeit in denſelben, hervorrufen mußte, er nur nicht vermöchte, Tonkünſtler zugleich zu ſeyn in ſeinem Schaffen und daher allerdings wohl am beſten thäte, zu einer Manier ſeine Zuflucht zu nehmen, die unmuſikaliſch und unkünſtleriſch zu ſchelten ſie gar nicht anſtanden; indeſſen hatte in ſeinen frühern Opern er zur Genüge bewieſen, wie auch er, gleich den übrigen damaligen erſten Opern-Componiſten, recht wohl verſtand, anmuthig blos im Melodiſchen ſich zu bewegen und unerſchöpflich zu ſeyn in der Erfindung bloßer Bravourkünſte, ja wie er, was Andere jetzt ihm entgegen zu ſetzen ſtrebten, vordem nicht nur in gleichem, ſondern weit erhöhetem Maaße ſogar noch beſeſſen, und nur ſein hoher Sinn, ſein aufrichtiges und energiſches Durchdringen des eigentlichen und wahren Geiſtes des Drama's nunmehr ſchlechterdings nicht zuließ, ferneren Gebrauch davon zu machen. Vor ſeinem hellen, ſcharf gehefteten Geiſte offenbarte ſich die Oper nicht mehr als die Muſterkarte blos lyriſcher Künſte in üppigſter Farbenpracht, ſondern als das Feld einer Handlung, eines Moments aus der großen Kette der Schickſalsfügungen, und ſo ſtellte ſich vor ſein Auge als Aufgabe der Darſtellung allein auch nur dieſe Handlung, die um ſich gruppirt dann alle ihre mannigfaltigen Beziehungen. Was die Handlung, geſchähe in Wirklichkeit ſie in unſerm Angeſichte, auf uns wirken würde, ſolchen Eindruck durch das muſikaliſche Gewand wo möglich noch zu verſtärken, den Geiſt des Drama's und ſeiner Haupthandlungen in Tönen zu verklären, nicht die Handlung blos Gelegenheit geben zu laſſen, in allerhand Formen und Situationen ein Tonkunſtſtückchen auszukramen, wie etwa der Akrobat ſich bald in dieſes, bald in jenes Coſtüm auch wirft, um mit andern Sprüngen und Bewegungen ſein Publikum zu ergötzen, — nicht dieſes, ſondern jenes war ſein Zweck, ſeine Abſicht, und darum bildeten ſich, aller bisherigen Ordnung und Sitte entgegen, ſeine Charaktere auch lediglich aus der Handlung heraus, wurden wirklich dramatiſche Figuren, feſt und gerundet, wie griechiſcher Marmor, ja ſo feſt, treu und abgerundet, daß jeder der Cha-

raktere ſich vor unſern Augen zu bilden, zu reifen und zu entſcheiden ſcheint, jeder ein feſtgegründetes, hart in ſich abgeſchloſſenes Ganze bildet, — ein Ganzes, das ſelbſt alsdann noch ſich behauptet, wenn die einzelnen Charaktere ſich einander gegenüber treten und im Verein ein neues Ganze zu bilden ſich anſchicken, welches alsdann die Idee der eigentlichen dramatiſchen Scene erfüllt. Freilich zog dieſe Härte der Perſonificirung, die durch den ganzen Zweck ſeiner Reform geboten war, Gluck ſelbſt von Freundes Seite wohl den Vorwurf ſchon zu, daß, ungeachtet aller Wahrheit ſeines Ausdrucks und ſeiner dramatiſchen Anordnung, er doch es nicht vollkommen verſtanden habe, z. B. ein Duett oder überhaupt ein Enſembleſtück zu ſchreiben; indeß verwechſelte der wohl, der ſo ſprach, die Form mit eben jenem Geiſte, den Gluck in der Oper wieder einführte, vergaß im Nichtbegreifen, daß mit einem Male ein Mann aus dem allgemeinen Unvermögen ſich emporarbeiten konnte zum vollkommenſten Grade der Macht, unter andern wohl das wunderbare Beſchwörungsduett in „Armida“, das Terzett in der „Iphigenie in Aulis“ u. ſ. w. Gebe ich zu, daß Gluck ſelbſt vielleicht Anfangs überraſcht war von dem glänzenden Erfolge, den ſein Unternehmen, augenblicklich faſt, hatte, indem die in dem neuen Style von ihm geſchaffenen Opern einen Beifall ſich errangen, der weniger merkwürdig wohl um ſeiner lauten Aeußerung, denn um ſeines innern Grundes willen genannt werden dürfte; allein von dem richtigſten Standpunkte bei ſeinen Schöpfungen ausgehend, mußte faſt nothwendig ſein klarer Sinn überall auch ihn zur höchſten Vollkommenheit führen, zumal jene dramatiſche Wahrheit und Treue, welche den Inbegriff all’ ſeines Wollens und ſo überaus mittelreichen Strebens ausmachte, ſich nicht etwa blos erſtreckte auf die Bildung der Charaktere, ſondern von da aus fort in alle, auch die einzelnſten Theile des Werks, ſelbſt bis in die einzelnſten Momente der Rede. Edel, groß, feſt, beſtimmt ward auch das Wort des Dichters in die Muſikſprache übertragen, und die Gluckſche Melodie iſt keine andere als die in das Tonreich erhobene Declamation. Auch hier mußte das Ganze ſich um die Gipfelpunkte der entſcheidenden Momente gruppiren, und eher hätte Gluck zehn melodiſche Anläſſe verſäumt, und eben ſo viele Nebenbeziehungen geopfert, ehe er auch nur ein Mal dieſem Entſcheidungsmomente nicht volles Recht und vollgenügende Gewalt zugetheilt hätte, wobei merkwürdig zugleich bleibt die Energie, mit welcher er ſich des innerſten Nervs der Sprache bemeiſtert, der endlich auch die inſtrumentale Begleitung ſich aufs innigſte anſchließen muß, einmal und im Allgemeinen in einfach würdiger, religiös (möchte ich ſagen) unter dem Geiſte des Worts dahinziehender Geleitſchaft, dann im rechten Momente aber, wo keine Macht dafür eintreten könnte, kühn und ſchlagend in die Handlung ſelbſt eingreifend, und dies von der Ouverture an. Ich verweiſe auf ſeine eigene Erklärung, welche

ich oben im vorigen Paragraphen mittheilte, und verkenne nicht, daß zu ſolchem Eingreifen die außerordentlichen inſtrumentaliſchen Mittel ihm noch nicht zu Gebote ſtanden, welche ſeit Haydn und Mozart uns werden ſollten, doch die ächt künſtleriſche Verwendung des einmal in dieſer Beziehung Vorhandenen auch niemals wohl eine vollkommnere werden kann, ſo ſehr, daß eine Zuthat ſpäterer Quantitäten die Gluckſche Inſtrumentation kaum irgendwo noch zuläßt.

§. 155.
Fortſetzung.

Allerdings kann und darf die große Gefahr nicht verkannt werden, welcher Gluck mit dieſem ſtrengen, wahrhaftigen Haften an der dargeſtellten Handlung, an den Charakteren und Situationen bis zum Sinne des einfachen Wortes hinab, und auch nicht etwa auf Seiten des Geſanges blos, ſondern ſelbſt auf Seiten der Begleitung ſogar, ſich ausſetzte; doch was hundert andern und den größten muſikaliſchen Talenten bei dieſem Streben nicht geglückt wäre, nämlich dabei gleichwohl die Muſik nicht herabſinken zu laſſen zu einer Dienerin, einer Sklavin des dichtenden Wortes, — auch das glückte und gelang dem Manne, dem Helden unſerer gegenwärtigen Epoche; und um aus neuerer Zeit einen Gewährsmann für meine Anſicht, dieſen reinen Glauben anzuführen, ſey mir erlaubt, die Worte herzuſetzen, mit welchen Kieſewetter in ſeinem Geſchichtsabriſſe *) in dieſer Beziehung über Gluck ſich ausſpricht: „Sein (Glucks) feiner äſthetiſcher Takt — ſagt er — und geläuterter Geſchmack haben ihn glücklich an der Klippe vorbeigebracht, zu welcher jene an ſich vortrefflichen Maximen erwecken konnten, wenn man der Poeſie und der Situation jede Rückſicht auf die Forderung der Muſik, welche doch auch in der Oper als ſelbſtſtändige Kunſt beſtehen muß, opfern zu müſſen meint. Sein Genie hat, bei aller Sorgfalt für die Poeſie, die Selbſtſtändigkeit, ſo wie die Schönheit ſeiner Muſik zu behaupten gewußt; ſie iſt bei ihm auch keineswegs die Dienerin der Poeſie; ſie iſt dieſer eine liebende Schweſter, anſcheinend faſt zwar nur bedacht, deren Vorzüge in das Licht zu ſetzen, doch ſelbſt zu reizend, um nicht über ſie den Preis zu erhalten. Glucks Melodien entzücken in Verbindung mit den Worten durch die Wahrheit des muſikaliſchen Ausdrucks; ſie würden aber auch, von den Worten entkleidet, an und für ſich noch für ſchön und bedeutſam gelten. Und wenn zwar ſeine Geſänge ihre ganze Wirkung nur im Zuſammenhange der Scene gewähren, darum, aus dem Zuſammenhange geriſſen, zu Produk-

*) Vergl. daſelbſt pag. 93.

tionen im Concerte ſich wenig eignen; ſo ſind ſie doch keineswegs formlos und ihre Motive treten in ihrer Anmuth deutlich genug hervor, um ſie nach dem Anhören ſeiner Opern eben ſo gern und eben ſo leicht aus dem Gemüthe zu wiederholen, wie wenn man irgend einmal aus einem Opernhauſe Italiens trat.“

Uebrigens ſoll in der That auch Gluck jenem Ziele der durchaus dramatiſchen Wahrheit in der Oper ein etwas zu großes Opfer auf Seiten der muſikaliſchen Darſtellung als ſolcher, der Tonkunſt für ſich als ſelbſtſtändig ſchöner Kunſt, gebracht haben und einer ſpäteren Zeit hier Manches wieder gut zu machen und wieder herzuſtellen übrig geblieben ſeyn, ſo lag es in der Natur der Sache und ſeiner Aufgabe, lieber zu viel als zu wenig dort zu thun, wenn anders er ſich der Löſung wollte gewiß halten. Jeder Gegenſatz führt, bei ſolch' ſtarrem Feſthalten auf der einen und energiſchem Verweilen auf der andern Seite, zu Extremen, zu äußerſten Maaßen, und iſt nur erſt entſchieden, auf welchem Ende die Waage ſinkt, ſo gleichen mögliche Ecken ſich von ſelbſt aus. Hätte weniger der Wahrheit des dramatiſchen Ausdrucks Gluck gehuldigt, um dem rein muſikaliſchen Spiele und der Annehmlichkeit ſeiner Melodien mehr Freiheit und Recht zu gewähren, hätte weniger feſt er den Ton an das Wort gebunden und mit mehr Freiheit denſelben neben dieſem auftreten und ſich gebehrden laſſen, ſchwerlich wohl wäre ſein Werk ſo bald auch und ſo entſchieden zur Vollendung gediehen, ſchwerlich hätte man ſo früh noch ihn und ſeine Weiſe verſtanden, und ſchwerlich würde die Folgezeit mit ſo frohem Muthe und ſo feſten Schrittes auf ſeinen Wegen haben fortwandeln können. Alle Maaßregel muß eine ganze Maaßregel ſeyn, und alle halbe Wahrheit führt auch nur zur halben Ueberzeugung. Wo es gilt, Gewohntes zu vertilgen und neue Formen zu entwickeln, darf keinerlei Rückſicht als nur die eine auf den Inhalt der Form noch walten, und wo in der Welt ein Durchbruch geſchah, in dieſem Sinne, in zweifacher Richtung ward er niemals vollbracht.

§. 156.

Verbeſſerung der arioſen Formen und Entſtehung der großen Enſembleſtücke und Finale's in der Oper.

Daß durch ſolches Eindringen des geiſtigen Princips in die dramatiſche Muſik (an der Stelle ihres früher ausſchließlich ſinnlichen Reizes), dieſes unerſchütterliche Feſthalten an der Wahrheit des dramatiſchen Ausdruckes, an der Handlung bis ſelbſt zum Sinne der Worte, wie Gluck, gegenüber der herkömmlich matten italieniſchen Weiſe, es wollte und zugleich zur Norm aller ſpätern Operncompoſition erhob, — daß dadurch und nicht nach

Innen allein, ſondern nach Außen auch — bedeutende Aenderungen auch in den Formen und Stylen dieſer Compoſitionsweiſe hervorgerufen wurden und werden mußten, drängt ſich als eine ſolch' nothwendige Folge ſelbſt der oberflächlichſten Betrachtung auf, daß es eines weiteren Nachweiſes deshalb wohl nicht bedarf, und wir ſofort nur nach der Art und Weiſe dieſer Aenderungen noch zu fragen haben.

Zunächſt ſtellt ſich uns in der Beziehung eine bedeutende Verbeſſerung der Form der Arie und überhaupt des arioſen Styls dar. Sehen wir auf die oben §. 153. mitgetheilte eigene Erklärung Glucks zurück. Waren die Worte, auf welche der Mittelſatz, die ſogenannte **seconda parte** einer Arie gebaut wurde, auch von noch ſo leidenſchaftlichem und wichtigem Inhalte, — ſeit Leo's und Durante's Zeiten war man nach und nach gewohnt geworden, ſchnell darüber hinweg zu gehen, um nur Gelegenheit zu erhalten, den erſten Theil derſelben, wo alle Kunſt der Erfindung und der Technik ſich concentrirt hatte, mehrere Male wiederholen zu laſſen, und dadurch auch dem Sänger die Mittel und Wege an die Hand zu geben, von ſeinen mühſam angelernten Fertigkeiten erfolgreichen Gebrauch zu machen, unbekümmert um Sinn, Zuſammenhang oder Ausdruck der Worte: nicht ſo Gluck; Haupt- und Mittelſatz der Arie brachte er je nach dem Inhalte des Textes in ein mehr richtiges, ebenmäßigeres Verhältniß zu einander, ließ letztern nicht mehr in der Art und dem Maaße wie früher geſondert und abgeſchieden erſcheinen, ſondern verwebte ihn inniger in den ganzen arioſen Bau, und hob zu dem Ende nicht blos das normale **Da Capo** endlich auch auf, ſondern kürzte auf dieſe Weiſe überhaupt die ganze Arie, die in eine endloſe Reihe lyriſcher Künſte und Kunſtſtücke ſich verirrt hatte, um ein Bedeutendes ab, ſo daß ſie wirklich ſich herausſtellte aus der Geſammtkette der dramatiſchen Momente nicht etwa mehr als ein integrirender Theil derſelben, ſondern — was ſie ihrer ganzen und eigentlichſten Idee nach ſeyn ſoll — als ein blos gelegentlicher und den Zuſammenhang der Handlung ſchlechterdings nicht ſtörender, kurzer Ausdruck des Gefühls, welches durch die Handlung ſelbſt oder deren Vorſtellung in der einen oder andern Antheil nehmenden Perſon erweckt worden war: eine Bedeutuug, zu welcher zurückgeführt dieſelbe nun meiſtens auch jeden bloßen melismatiſchen Schmuck, jene Maſſe von Bravour-Coloraturen, die von den Italienern hier angehäuft zu werden pflegte, gänzlich von ſich ausſchloß, lediglich mit derjenigen melodiſchen Annehmlichkeit und Tonſtrömung ſich begnügend, welche von der Lyrik eines ſolchen Gefühlsausdruckes ſelbſt und unumgänglich neben der Wahrheit des letzteren noch geboten wird. Bemerke ich ſofort (was ſpäter, nämlich im letzten Kapitel dieſer Periode, noch weitere Ausführung erhalten wird),

daß dieſe weſentliche Umgeſtaltung der Arienform das Einzige von allem durch Gluck Geſchaffenen war, deſſen Werth ſelbſt die Italiener nicht verkennen konnten, und das ſie daher ſpäter (um 1780) ebenfalls in ihre dramatiſche Compoſition als Regel aufnahmen, d. h. bis auf die Vereinfachung der melodiſchen Figuren hin, mit welcher einen zu weſentlichen Glanzpunkt ihrer Geſchicklichkeit ſie bedroht glaubten, als daß ſie hätten auch darauf in ſolch' entſchiedener Weiſe eingehen können. Das **Da Capo**, ſo höchſt bequem für Componiſt und Sänger es war, — dieſes hoben auch die Italiener nach Glucks und Anderer Vorgange auf; brachten nicht minder den Mittelſatz in innigeren Zuſammenhang und ſchöneres Ebenmaaß mit dem Hauptſatze, den am Schluſſe der Arie ſie zwar wiederholten, doch in um Vieles veränderter Weiſe und ſtets ſo, daß dem Ganzen eine gewiſſe Abrundung dadurch verliehen wurde; kürzten überhaupt auch die ganze Arie gar ſehr gegen den früheren Maaßſtab ab; indeß von den Bravour-Coloraturen, den reichen melismatiſchen Dehnungen und Cadenzen — von ſolchem Schmuck und Zierrath konnten ſie gleichwohl, ohne zum Verräther an der eigenen Natur zu werden — wie ſie fürchteten — ſich noch nicht trennen, und dieſe und dergleichen Formen machten fortan einen weſentlichen, integrirenden Theil einer ächt italieniſchen Arie aus.

§. 157.

Fortſetzung.

War die Arie demgemäß aber von ihrer früheren Geltung als höchſter und einzigſter Glanzpunkt der Oper zurückgeführt worden zu einem nur von der Handlung ſelbſt im Drama hervorgerufenen lyriſchen Nebenwerk, war ſie demgemäß nicht mehr Haupt-, ſondern nur eine der Handlung untergeordnete ſchöne Nebenſache, ſo mußten, aller frühern Sitte entgegen, alle diejenigen Theile in der Formation jetzt auch mehr und energiſcher hervortreten, in denen die dramatiſche Handlung eben mit allen ihren Beziehungen wirklich vor ſich geht, und dieſe Theile ſind die ſogenannten Enſembleſtücke in der Oper, das Duett, Terzett u. ſ. w. — Ich darf die Beſchreibung der Oper, wie vor Gluck ſie beſchaffen, nicht wiederholen: um Handlung, um den Dialog der handelnden Perſonen ward ſich wenig bekümmert, alle Kunſt und Kraft des Tonſetzers war auf die Arie, überhaupt den lyriſchen Geſang gerichtet, und auch die Dichter ſorgten ſchon dafür, daß den Componiſten Gelegenheit genug wurde, ihre derartige Abſicht zu erreichen und das Enſemble nur als verbindende Zuthat betrachten zu dürfen, denn anders wären ihre Poeſien niemals wohl in Muſik geſetzt worden; Gluck dagegen hielt, um der Natur der Oper als Drama willen, in allen Stücken feſt an der Handlung,

machte den Dialog zur Hauptſache, und derjenige lyriſche Erguß, zu welchem dieſer ſelbſt etwa aufforderte, durfte ihm Gegenſtand und Stoff eines monodiſchen, arioſen Geſanges werden, da die Handlung in der Regel eine wechſelſeitige Thätigkeit mehrerer Perſonen zugleich hervorruft, und ſolche Thätigkeit in dem muſikaliſchen Drama nur Veranlaſſung geben kann zu den Enſembleſtücken. Wenn wir hören, daß, ungeachtet des außerordentlichen ſinnlichen Reizes, welchen die früheren Formen entfalteten, und ungeachtet des großen Beifalls, welchen dieſe bei der zur Sinnlichkeit immer mehr geneigten Menge eben um ihrer Sinnlichkeit willen fanden, dies gerade entgegengeſetzte Verfahren Glucks gleichwohl auch auf die Maſſe des Publicums den tiefſten Eindruck hervorbrachte, ſo läßt ſich das leicht erklären aus der leichten Verſtändlichkeit der Geſchichte der Handlung, welche dadurch über die Oper verbreitet ward, und welche bei dem früheren Verfahren dieſer nothwendig abgehen mußte. Ein Akt, irgend ein Lebensmoment lag immer dem Drama unter, aber der Zuſammenhang ſeiner mannigfachen Handlungen und ſeines thatenvollen Inhalts ward zerriſſen, ſo daß immer auch nur der eine Sinn des Gehörs ſeine volle Befriedigung erhielt, was ſelbſt dem ſinnlichſten Menſchen niemals genügt, der ſtets zu dem einen Genuſſe auch den andern noch geſellt, und ſtellte Glucks unverrücktes Haften an der Handlung jenen Zuſammenhang wieder her, ja führte die Handlung ſelbſt er auch wieder auf die Bühne, ſo mußte dies demnach um ſo allgemeiner auch wirken, als zu der des Gehörs nun nicht blos die Befriedigung des Auges ſich auch noch geſellte, ſondern ſelbſt eine innere geiſtige Thätigkeit, der Verſtand, das Auffaſſungsvermögen und das Gedächtniß, in diejenige Bewegung dadurch verſetzt ward, welche unabweislich alle Wirkung erſt vervollkommnet, die von Außen her auf den Menſchen gemacht werden ſoll: ein Geſetz, eine Forderung der Natur — möchte ich ſagen —, welcher Gluck nun, weil ſein heller, tiefer Geiſt ſie verſtanden, um ſo vollſtändiger nachkam, als er ferner durch Einführung der großen Finale's am Schluſſe der Akte, vorzüglich aber am Schluſſe der ganzen Oper, der Handlung auch eine gewiſſe Abrundung verlieh, die ihren Zuſammenhang, ihren Anfang und ihr Ende, ihren Inhalt um ſo viel deutlicher und klarer noch hervorhob, als die nöthige leichte Ueberſicht über das Geſehene und Geſchehene dadurch hergeſtellt wurde. Vor Gluck und bei den Italienern auch noch längere Zeit nach ihm treffen wir nirgends die Oper auf die Weiſe ſchließen, welche Gluck einführte und welche nachgehends auch zur Regel faſt erhoben wurde. Die Urſache darf wohl nicht angegeben werden, ſo wie ich den Grund bereits auseinanderſetzte, auf welchen Gluck ſo höchſt einſichtsvoll ſein Verfahren bauete.

Hiernach darf keineswegs aber geglaubt werden, als habe Gluck dadurch, daß er die großen Finale's und die Enſembleſtücke in der Oper einführte, und wenn letztere auch nicht eigentlich einführte, ſo doch zu einer Hauptſache, auf den Standpunkt erhob, wo ihre Wichtigkeit nicht allein erkannt, ſondern deshalb ihre Form und Weſenheit auch einer höheren Bedeutung unterlegt wurde, — als habe Gluck dadurch der Arie an und für ſich einen mindern Werth zu theilen und geringere Aufmerkſamkeit auf ſie hinſichtlich ihrer künſtleriſchen Behandlung verwendet wiſſen wollen. Dagegen zeugte am lauteſten ſein eigenes Beiſpiel. Gluck brachte allerdings die Dramatik wieder zu Ehren in der Oper, und hob aus der Niedrigkeit ſie hervor, in welche ſo weſen- und naturwidrig eine Ueberſchwenglichkeit der Lyrik ſie gedrängt hatte; aber wo die Arie, ſolchen dramatiſchen Charakters unbeſchadet, ihre Stelle hatte oder haben konnte, wo ſie einen integrirenden Theil der Handlung ſelbſt gleichſam ausmachte, da ließ er ihre Form und ihren Inhalt eben ſo wohl auch aus der ganzen Tiefe ſeines Genius ſchöpfen als jene Enſembleſtücke, und von den mächtigen Wirkungen, welche an ſolcher Stelle ſein lyriſcher Geſang hervorbrachte, erzählen noch hundert und mehr geläufige Geſchichtchen, von denen ich nur jene eine hier in Erinnerung bringen will, nach welcher, als die „Iphigenia in Aulis" zum erſtenmale in Paris aufgeführt ward *) und Achill ſeine Zorn-Arie angeſtimmt hatte, in einem Augenblicke, unwillkührlich hingeriſſen, alle Edelofficiere ihre Schwerdter entblößt haben ſollen. An die Stelle der blumenreichen Schilderungen ꝛc. — um Glucks eigene Worte noch einmal zu gebrauchen —, der überflüſſigen Gleichniſſe und der lehrreichen, aber kalten Sittenſprüche, hatte er in der Oper zwar lauter ergreifende Situationen und ein immer wechſelndes Schauſpiel, doch auch die Sprache des Herzens und gewaltige Leidenſchaften eingeführt, ſo daß neben der Handlung und der aus ſolcher hervorgehenden dialogiſirten Muſik ihm ſtets auch noch hinlänglich Raum blieb zu der ergreifendſten Lyrik und Monodie.

So hatte durch Gluck denn die Oper wieder Platz genommen in der Reihe ächter, d. h. vom Geiſte der Muſik und ihres Begriffs durchlebter Kunſtformen, und war ihrer eigenen Wahrheit zu Folge auch wieder geworden ein wirklich muſikaliſches Drama, und wenn dies, gegenüber den beſondern Zwecken und Eigenthümlichkeiten der Muſik, vielleicht einerſeits auch etwas zu ſehr und zu viel, ſo mußte, nur dahin einmal gebracht, die Vermittlung zwiſchen dem Wahren und Schönen andererſeits doch kaum noch fern liegen oder ſchwer werden.

---

*) Dies geſchah am 19. April 1774.

§. 158.

Verbreitung der Oper und ihres Intereſſe.

Denn nicht blos, daß die Folgen von Glucks eminentem Streben in der Form der Oper als ſolcher eine bedeutende Umgeſtaltung hervorgerufen hätten, ſondern in der ganzen Natur der Sache lag es auch begründet, daß dadurch der weiteren Verbreitung dieſer Form und damit der ganzen Muſik (möchte ich ſagen) ein bedeutender Vorſchub geleiſtet werden mußte; und wie auf ſolche Weiſe nicht allein das Gebiet der Geſtaltung immer mehr und allgemeiner ſich ausdehnte, ſondern um dieſe, die Geſtaltung, ſelbſt auch ſtets reichere und thatenluſtigere Kräfte ſich ſammelten, ſo war nicht weniger die Möglichkeit der blos einſeitigen Behandlung auch gebrochen, und konnte es kaum fehlen, daß in der Mannigfaltigkeit der letzteren bald das einzig Wahre und Richtige ſich ausſcheidete. Indeß bleiben wir zuvörderſt, um die Betrachtung nicht an zu Vieles auf einmal zu heften, nur bei dem erſten Punkt, der größeren Verbreitung und gewiſſermaßen weiteren Nationaliſirung, ſtehen, welche der Oper dadurch zu Theil werden ſollte, daß Gluck ſie wieder zu einem eigentlichen muſikaliſchen Drama erhoben, mit wahrhaft geiſtigen Kräften ſie durchdrungen und ausgeſtattet hatte.

In der Natur der Sache — ſage ich — lag ſolche Verbreitung begründet, und in der That können wir täglich ja die Erfahrung auch machen, daß ein geiſtig Belebtes in ſeiner Wirkung ſtets kräftiger ſich äußert denn ein blos Sinnliches, und rein ſinnlicher Natur war die Oper vor Gluck. Wie ich ſchon einmal mich ausdrückte, bleibt der Leib zwar immerhin ein gar großer Halbtheil des menſchlichen Seyns, doch haftet ſtets eine höhere Potenz noch an dem Geiſt, und hört ohne dieſen ja jener ſogar auf in ſeiner Wirkung. Das geiſtige Princip war es, welches im Anfange der vorigen Periode der Inſtrumentalmuſik einen ſo glänzenden Sieg verſchaffte, namentlich in Deutſchland; die tiefe geiſtige Belebung war es, durch welche Händel und ſeine Anhänger, nachdem auf der Bühne ſie unterlegen, im Oratorium ſich wieder zu ſo außerordentlichen Ehren und bleibender Geltung emporſchwangen; gehen wir weiter znrück — daß Paleſtrina die contrapunktiſchen, lediglich im Atelier des Tonarchitekten geſchmiedeten Feſſeln durchbrach, und ſelbſt den coloſſalſten Harmonien noch Leben und geiſtige Bewegung einhauchte, das allein brach der Muſik und ihren Formen ſofort auch neue Bahnen und trug ſie über Roms und Italiens kirchliche Capellen weit hinaus; ſoll ich von Aleſſandro Scarlatti auch noch einmal erzählen, oder und neueſter Zeit aus ihrem Inhalte die Zeugen rufen? — Wenn überall aber, ſo wird auch jetzt

wohl im Fache der Oper daſſelbe Element von keinen andern und nicht mindern Folgen geweſen ſeyn, und um ſo weniger gewiß, als in den Ländern, unter denjenigen Völkern, wo bis dahin entweder noch gar keine Oper beſtand oder wo dieſelbe nicht als ein eigenes, ſondern als ein geborgtes, fremdes Gut doch nur erſchien, alſo in Deutſchland, Dänemark und allen nördlichen, den franzöſiſchen und italieniſchen Einflüſſen entfernter liegenden Ländern, die Verhältniſſe des äußerlichen Lebens niemals empfänglicher für derlei Intereſſen ſich zeigen konnten, als eben jetzt.

Ich führe Deutſchland mit auf; wohl iſt es nicht nöthig, auf ſeinen innern Zuſtand, die eigenthümliche Seelenſtimmung ſeiner Völker um die Mitte des vorigen Jahrhunderts noch einmal hinzuweiſen. Die Muſik der Organiſten, und was ſich unter dieſem Begriffe vereinigen läßt, war die einzige wirklich eigene Muſik, welche im Sinne höherer Tonkunſt unſer Vaterland damals hatte, aber, wenn es genießen wollte wirklich ein aus ſeinem eigenen Innerſten Geſchaffenes, auch nur haben konnte. An den Höfen und in größeren Städten exiſtirten Opern und Kammer-Capellen, und manch' herrliches Talent auch verſuchte ſich — wie wir geſehen haben — auf deren Gebiete; allein wie der meiſte Bedarf für derlei Inſtitute nur herbeigeſchafft wurde noch von Italien oder Frankreich her, ſo glichen auch dieſe einheimiſchen Kräfte, und wie ich ebenfalls zu zeigen früherhin nicht vergaß, im Durchſchnitt doch nur Miethlingen, Abzugsröhren, welche fremde, italieniſche Formen und Sitten auf deutſche Herzen und deutſchen Sinn verpflanzen ſollten, wenn dabei in der Regel auch nur vergebens ſich abmühend. Kaiſer Carl VI. in Wien unterhielt eine Capelle von 300 Inſtrumentiſten und hundert Sängern an ſeinem Hofe, aber es iſt genug, wenn wir bedenken, daß der eine Theil von Fuchs, der andere von einem Caldara geleitet wurde. Maria Thereſia, die ihm folgte, war Kennerin und ſelbſt eine treffliche Claverſpielerin, zu welcher ein Wagenſeil ſie gebildet hatte, aber ließen eines Theils die mancherlei Welthändel und die Länderſucht, von der auch ſie wie alle andern deutſchen Fürſten damaliger Zeit angeſteckt war, nicht zu einem kräftigeren Einſchreiten ſie kommen, ſo war anderſeits, was die Oper betrifft, doch keine andere als die italieniſche ſie gewohnt geworden, und kein Wunder alſo, wenn Anfangs ihrer Regierung ſelbſt am deutſchen Kaiſerhofe die Sache blieb wie überall. Nicht von Außen her auch konnte der erſte Anſtoß kommen, aus ihrem Innerſten hatte die Kraft ſelbſt ſich zu entwickeln, wenn ſie durchgreifend und dauernd ſich geſtalten ſollte. Gluck ſchüttelte das italieniſche Gewand, in das auch er, dieſer ächt deutſche Genius, ſich Anfangs zu hüllen durch Gewohnheit vielleicht gezwungen worden war, von ſich ab, und kaum war er mit dem erſten

ſeiner Werke, mit dem „Orpheus“ und der „Alceſte“, die jene in den letzten Paragraphen beſchriebene Reform begannen, hervorgetreten in Wien als auf einmal auch der ganze deutſche Geiſt ſich angeregt fühlte von einer Muſik, die früher vor ſolchem kaum mehr denn bloße Duldung anſprechen durfte, und ein Intereſſe für das muſikaliſche Drama ſich verbreitete, das alsbald den deutſchen Talenten den ſchönſten Tag auch ohne italieniſches Licht ſchien zu bereiten. Die geiſtige Kraft, welche er, den Italienern gegenüber, auch in die dramatiſche Muſik wieder legte, — dieſe Kraft war es, welche durch die Macht der Sympathie mit deutſcher Stimmung und deutſchem Denken und Fühlen, mit der ganzen damaligen National-Situation *) dieſe und ſolche Wirkung hervorbrachte. Nicht will ich damit ſagen, als ob die Wirkung, welche dieſes zweite eigenthümliche Erſcheinen Glucks in Deutſchland und insbeſondere auf den deutſchen Opernzuſtand hervorbrachte, ſofort eine durchgreifende und eine auch hinſichtlich der Andersgeſtaltung allgemeine geweſen wäre: im Gegentheil werden im dritten Kapitel dieſer Periode wir zu erfahren Gelegenheit haben, daß Deutſchland dazu eben ſo wenig eine genügende Vorbereitung erhalten hatte, als die Mittel beſeſſen, den Weg, der ihm, und wenn noch ſo entſchieden und deutlich auch, gezeigt wurde, ſofort und im ganzen Seyn und Werden zu wandeln. Dazu war einmal der deutſche Opernzuſtand damals ein viel zu ſehr und durch und durch noch italieniſcher, und dann der Standpunkt, auf welchen Gluck ſo urplötzlich ſich ſtellte, ein dem italieniſchen viel zu ſchroff entgegengeſetzter. Frankreich befand ſich in ganz anderen Verhältniſſen, wie uns die angezeigte Betrachtung lehren wird. Indeß war Deutſchland betreffend ſeine Opernmuſik zum Bewußtſeyn wenigſtens dadurch gebracht, ein ächt deutſches Opernintereſſe dadurch geweckt worden, und trat auch etwas ſpäter erſt, vornehmlich durch Mozart's Energie, daſſelbe ins äußerliche, öffentliche Leben, ſo müſſen gleichwohl wir den Beginn einer ächt deutſchen Oper und überhaupt einer wahrhaft deutſchen dramatiſchen Muſik, nach Inhalt und Charakter, von Glucks letzter Anweſenheit in Wien an datiren. Von dieſem Augenblicke an erhob in Wahrheit dieſelbe ſich nach und nach zu einem völligen Nationaleigenthume, und lehnte in ihrem ganzen Beſtehen, nach Wahrheit und Form, ſich nicht ſo ſehr mehr an fremdes, ſondern ſtets inniger und feſter an ein rein deutſches Intereſſe an: ein Intereſſe, das nothwendig mit ſeinem eigenen Einfluſſe auch alle demjenigen einen weiter verbreiteten

*) Vergl. das vierte Kapitel der vorigen Periode, beſonders §. 144 und 146. und die daſelbſt angezogenen Stellen.

und tiefern Eingang verſchaffen mußte, was auf ſolch' integrirende Weiſe an ihm haftete.

§. 159.

Fortſetzung.

Zunächſt und für den Augenblick am bemerkbarſten war dies wohl der Fall in Dänemark. Schon früherhin habe ich das Nöthige über die Entwickelung der Muſik in dieſem Lande beigebracht, wie gezeigt, daß eher, denn ein anderer nördlicher und deutſchem Einfluſſe mehr als jedem andern ausgeſetzter Staat, es eine förmliche Oper in ſeiner Hauptſtadt erhielt, nämlich ſchon gegen Ende der vorigen Periode unſerer Geſchichtseintheilung. *) Inſonderheit waren es (wie daſelbſt gleichfalls geſagt) der König Friedrich V. und die beiden Miniſter Graf Bernſtorf und Moltke, welche in dieſer Beziehung ſich nie zu vergeſſende Verdienſte um ihr Vaterland erwarben, ſo gewiß ihre erſten dahin zielenden Unternehmungen mißglücken mochten, da es keineswegs ſchon an der Zeit war, etwas Anderes, Höheres auch, denn blos die ſinnliche Neigung bei dem Volke für dieſe Art von dramatiſchen Spielen und von Muſik zu gewinnen, welche Aufgabe der dazu berufene, talentvolle Italiener Sarti dann ganz trefflich löſte. Indeſſen war derſelbe zu dieſem ſeinem Ziele kaum einigermaßen gelangt, als das durch früheren deutſchen Einfluß ſchon erweckte und in der raſchen Entwickelung einer eigenen Literatur ſo merklich und vorherrſchend ſich ausſprechende Verlangen nach mehr geiſtiger denn blos oder vorzugsweiſe doch ſinnlicher Befriedigung auch in dieſen Dingen, in Dingen der dramatiſchen Tonkunſt ſich wieder aufs unzweideutigſte ausſprach, und ſo nicht blos dem Deutſchthum, ſondern überhaupt Allem, was von dem Geiſte der Gluckſchen Reform durchlebt war, aufs Neue auch hier bereitwilligſt und ſehnlichſt Thor und Thür wieder geöffnet wurde. Sarti, weil er ſelbſt ſich verſtand und die Stimmung begriff, gab (1768) ſeine Stellung am Hofe zu Kopenhagen auf, und abermals wurden deutſche Kräfte dahin berufen, die, wie in ſich ſelbſt ſchon eine geiſtigere Grundlage, ſo auch die neue Richtung, welche die dramatiſche Muſik gewonnen, bald auch dorthin trugen. Unter anderen kam der beſonders als Liedercomponiſt berühmte J. A. P. Schulz nach Kopenhagen an die Spitze des dortigen Orcheſters und der Oper, und nicht allein, daß ſeine Werke gefielen, ſondern bald auch wurden Glucks und ſpäter Mozarts Opern unter ſeiner Direktion mit einem gleich, ja faſt noch mehr glänzenden Erfolge gegeben, als dies Anfangs in Deutſchland ſelbſt der Fall ſeyn wollte. Auf Schulz traf gegen

---

*) Siehe §. 141. zu Anfang des vierten Kapitels der vorigen Periode.

Ende gegenwärtiger Periode (1795) der nicht minder in ſolchem Sinne thätige F. L. E. Kunzen ein, und wir können ſagen, daß damit die dramatiſche Muſik in Dänemark vollkommen feſten Fuß erſt faßte, indem nun nach und nach Verſuche auch wirklich eigener Compoſition darin gemacht wurden.

Nach Dänemark war es Schweden, wo die Oper in der neu gewonnenen, ächt dramatiſchen Natur und durch dieſelbe ſich eine neue Heimath, und — wie geſagt — wiederum ganz von Deutſchland aus, oder durch Deutſche doch, ſuchte und auch fand. Sehen wir auf die Ergebniſſe der vorigen Periode zurück, ſo hatte bis zum Beginn des achtzehnten Jahrhunderts die Muſik überhaupt in Schweden nicht nur einen ſehr geringen Schritt vorwärts in ihrer Entwickelung gethan, ſondern die ganze erſte Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts auch und weiter herauf ſollte ſo viel als gar Nichts mehr in dieſer Beziehung geſchehen. *) Erinnern wir dabei, daß zu gleicher Zeit nicht blos der König, ſondern auch die Königin, und damit die geſammte Regierung faſt aus deutſchem Blute entſproſſen und in vollkommen deutſcher Weiſe gebildet waren, ſo dürfen eben ſo wohl wir auch geneigt ſeyn, unſere Verwunderung über einen ſolchen totalen Stillſtand auszuſprechen, wenn nicht ſofort wieder die Geſchichte ein Verhältniß zwiſchen Volk und Regierung aus jener Zeit Schwedens uns entgegen hielte, in welchem unvermeidlich jedes höhere künſtleriſche und wiſſenſchaftliche Beſtreben ſeinen Untergang finden mußte. — Schon unter König Friedrich, dem als Landgrafen von Heſſen ſeine Gemahlin, die eigentlich regierende Königin Ulrike Eleonore, die Würde und Macht eines Königs ertheilt hatte, — ſchon unter dieſem König hatten 1723 ſich zwei Partheien im Volke gebildet, welche eine es mit dem Hofe (Parthei der Mützen), und welche andere es mit dem Volke (Parthei der Hüte) hielt, und welche beide im ſteten heftigſten Kampfe gegen einauder begriffen waren, in welchem die freilich bei Weitem ungebildeteren und für Kunſt-Intereſſen wahrlich noch nicht ſehr empfänglichen Hüte, der Mehrzahl wegen, leider aber den entſchiedenſten Sieg davon trugen. Unglücklicher aber als damals ſollten in Folgezeit noch die Umſtände ſich geſtalten. Als König Friedrich 1751 ſtarb und Adolph Friedrich an die Regierung kam, ſchloſſen Hüte und Mützen zwar Frieden unter ſich, doch nur um gegen die Krone gemeinſchaftliche Sache zu machen und der Regierung auch den letzten Einfluß auf Volk und Land zu entreißen. Die Schwediſche Chronik erzählt ſchreckliche Dinge von dem Treiben dieſer Partheien; wer nur ein

*) Vergl. §. 139. des vierten Capitels der vorhergehenden Periode und §. 85. des achten Kapitels der erſten Periode.

Wort noch wagte zu Gunſten der Krone zu reden, deſſen wartete unerbittlich das Blutgerüſt; ja ſo weit ging man, daß ein Dankfeſt wegen des Sturzes der Königlichen Gewalt angeſtellt und der Reichsrath unter Anderm ermächtigt wurde, im Falle der König die Unterſchrift verweigere, die Erlaſſe mit blos einem Königlichen Stempel auszugeben. Dazu verwickelten aber dieſe Partheien noch das Land unnöthiger Weiſe in den ſiebenjährigen Krieg, und ward dem Ungemach endlich durch den Hamburger Frieden 1762 ein Ziel geſetzt, ſo ging nach kurzem Zwiſchenraume der alte Kampf im Innern doch wieder los, und der König ſah ſich genöthigt, die Krone niederzulegen, und nicht eher dieſelbe wieder anzunehmen, bis man eingeſehen hatte, zu welchem Elend ein ſolches Leben führt, und nun nirgend anders mehr Hülfe finden konnte, als eben wieder bei der Krone. Die Königin Luiſe Ulrike, welche eben ſo wohl als ihr Gemahl und als ihr Bruder, Friedrich der Große, Künſte und Wiſſenſchaften nicht allein liebte, ſondern ſelbſt auch pflegte, überhaupt deren Königliche Geſinnung und hohen Geiſt in jeder Hinſicht theilte, hatte, während der König mit den Partheien kämpfte, manche ſchöne Idee zur Hebung jener ins Leben zu rufen geſtrebt, aber immer vergebens. Gelehrte und Künſtler fanden Schutz und Begünſtigungen im Uebermaaße bei ihr; 1753 auch verſuchte ſie, eine Academie zu gründen, doch war deren Leben nur von kurzer Dauer. Indeß war der Geiſt geweckt, und als jener Zeitpunkt endlich herankam, wo das Partheiweſen im Stande der Noth ſich der Königl. Gewalt und dem Willen der Regierung wieder fügte, war nun ein Verſäumtes bald nachgeholt, um ſo gewiſſer, als dieſer Zeitpunkt kurz vor dem Ableben Königs Adolph Friedrich eintrat, und darauf Guſtav III. (1770) zur Regierung gelangte, der in Frankreich ſeine Bildung vollendet und hier eine Liebe zu den Künſten eingeathmet hatte, wie in dem Augenblicke ſie nur nöthig ſeyn konnte, auch Schweden endlich die Segnungen dieſer genießen zu laſſen. Das Erſte, was dieſer geiſt- und kraftvolle, hochgebildete und mit eben ſo vielem Scharfſinne als großer Gewandtheit in allen Dingen begabte Fürſt that, war, daß er 1772 eine kleine muſikaliſche Geſellſchaft, welche privatim durch den Beiſtand einiger Begüterter ſich gebildet hatte, unter ſeinen Schutz nahm, und eine „Königl. muſikaliſche Academie" daraus geſtaltete, die noch heute beſteht, und durch Unterricht talentvoller Knaben und Mädchen für Erweiterung der muſikaliſchen Kräfte, wie überhaupt Verbreitung und Hebung der Tonkunſt im Lande beſorgt ſeyn ſollte; und wie er es verſtand, in allen andern Dingen die Königl. Gewalt von Tag zu Tag zu vermehren, ſo verſtand er es in dieſer Beziehung auch, den einmal gefaßten Entſchluß durchzuſetzen, ſo daß nicht allein von König Guſtav III.

Regierungsantritt an man eine ganz neue Aera in der ſchwediſchen Muſikgeſchichte zu datiren berechtigt iſt, ſondern Schweden ziemlich Alles auch, was jetzt es in unſrer Kunſt Schönes und Gutes noch beſitzt, im Grunde nur dieſem ſeinem im Tode ſo unglücklichen Könige, wie noch mancherlei andere Wohlthaten, zu danken hat. Es iſt wahr, daß, ungeachtet von deutſchen Eltern abſtammend, durch ſeinen längern Aufenthalt in Frankreich dieſer König gewohnt geworden war, die Franzoſen und franzöſiſchen Sitten in eben dem Maaße vorzuziehen und zu lieben als er die deutſchen haßte, und daß er daher Anfangs, als er die Academie und 1773 ſofort auch eine Oper in Stockholm errichtete, alle Bedürfniſſe dazu nur aus Frankreich oder über Frankreich doch aus Italien kommen ließ: eine Neigung, welche übrigens ſeit den Zeiten der Königin Chriſtiane ſchon dem ſchwediſchen Hofe eigen war und welche auch durch Guſtavs Mutter wohl nicht geringe Nahrung erhalten haben mochte, da auch ſie, gleich ihrem großen Bruder, was Wiſſenſchaft und Kunſt anbelangte, den Franzoſen und Italienern einen bedeutenden Vorzug vor den Deutſchen einräumte; indeß hatte er doch nicht ſo bald von dem ungemeinen Enthuſiasmus gehört, welchen der deutſche Opernreformator Gluck in Paris erregte, als ſofort er nicht allein deſſen Werke kommen ließ, ſondern, wie er dieſelben ſo ganz und gar verſchieden von den italieniſchen Opern fand, eben ſo unverweilt auch nach Deutſchland ſeinen Blick wandte und von dorther Unterſtützung in Haltung ſeiner muſikaliſchen Kunſtanſtalten forderte. Es war Johann Gottlieb Naumann, welcher 1776 auf Befehl des Königs nach Stockholm berufen ward, Capelle und Oper zu regeneriren. Die Wahl darf keine ungeſchickte genannt werden, da Naumann als dramatiſcher Tonſetzer in ſeiner Perſon wie in ſeinen Werken am meiſten alle Eigenſchaften vereinigte, die eine Vermittelung zwiſchen dem damals geltenden italieniſchen und dem Style eines Gluck und ſeiner ſpätern deutſchen Nachahmer möglich werden ließen; und kaum hatte Naumann ſeine nächſte Aufgabe vollbracht, ſo ſehen wir die Gluckſchen Opern neben den ſeinigen mit einer Pracht und einer Vollendung auch in Stockholm in Scene gehen, wie dies beſſer kaum in Paris wohl geſchehen konnte, beſonders als 1782 das große Opernhaus erbaut worden war. Nicht genug aber, daß König Guſtav III. für Ueberpflanzung fremder Kunſtwerke aller Art ſorgte, ſondern eine eigene ſchwediſche Oper wollte er auch haben, arbeitete ſelbſt das Sujet zu der Oper „Guſtav Waſa" aus, zu welcher Kellgreen die Verſe dichtete, Naumann die Muſik ſchrieb, und die 1786 mit aller Pracht auf die Bühne gebracht wurde, und gab dadurch dann Veranlaſſung, daß auch andere Componiſten, wie Häffner und ſelbſt Abt Vogler, an ſchwediſchen Originaltexten ſich verſuchten. Daß Letzterer zu jener Zeit neben Kraus der Oper, und

Erſterer der Hofmuſik in Stockholm vorſtand, beweiſt hinlänglich, welche Richtung die Muſik damals dort ſchon, und in welch' entſchiedener Weiſe dieſelbe genommen, und Niemand wird es zu viel behauptet heißen können, wenn die Geſchichte eben jene Zeit als den glänzendſten Moment Schwedens ſowohl in der Muſik und der Kunſt überhaupt, als in der Literatur bezeichnet, denn als König Guſtav III. im Jahre 1792 ſtarb (ermordet wurde), und wegen der Minderjährigkeit Guſtav IV. eine vormundſchaftliche Regierung angeordnet werden mußte, verhängten Verſchwörungen und andere Verwickelungen der Art einen ſolchen Druck auf Kunſt und Wiſſenſchaft auch wieder, aus welchem nach langem Ringen und Durchkämpfen mancher anderer Hinderniſſe erſt langſam ſich wieder erholt werden konnte.

§. 139.

Fortſetzung.

Man laſſe den Zuſatz nicht aus den Augen, wenn ich oben Schweden als dasjenige nordiſche Land bezeichne, in welchem die Oper nächſt Dänemark lebendigere Pflege gefunden habe, da ohne ſolchen Zuſatz die Behauptung in ſofern einen Irrthum in ſich ſchlöſſe, als Rußland bereits im Jahre 1764 durch Sumarokoffs und der Kaiſerin Catharina II. Bemühung eine Oper erhielt, und ungeachtet der vielen andern Sorgen, womit dieſe Regentin damals zur Befeſtigung ihres kaum zwei Jahre vorher ſo gewaltſam beſtiegenen Thrones zu kämpfen hatte, überhaupt ſchon von der Zeit an dort ſich ein reges Leben für Kunſt, Cultur und Wiſſenſchaft zu äußern anfing; indeß huldigte dies Leben doch keineswegs noch einer beſtimmten Richtung auch, ſondern es ſehen ſeine Aeußerungen nur den Erfolgen einer plan= und ſyſtemloſen Thätigkeit, einem Würfelſpiele von Anſtrengungen gleich, bei dem der zufällige Gewinn dem Schickſale überlaſſen bleibt, und bei dem man zufrieden geweſen zu ſeyn ſcheint, wenn der Gewinn nur hinreichte, das Streben des Hofes nach Glanz und Genuß in Etwas zu belohnen, ſo gewiß es andererſeits iſt, daß die Nachwelt auch dies Wenige ſchon dankbar anerkennen muß, indem zum mindeſten doch ein Anfang in der Sache damit gemacht wurde, und indem wahrlich andere Ereigniſſe geeignet genug geweſen wären, die Aufmerkſamkeit der Kaiſerin und der Regierung, ihres beſten Willens in der Förderung höherer Volkskultur ungeachtet, von dieſem Theile derſelben doch noch abzulenken. Kaum waren die unruhigen Stimmen im Innern, welche beſonders beim Adel und der Geiſtlichkeit Peter III. (Catharina's unglücklicher Gemahl) ſchon, und die beim andern Theile der Bevölkerung nachgehends auch das Mitleid mit dem traurigen Geſchicke jenes Kaiſers erregt hatte, durch ein energiſches und beſtwilliges Verfahren in

Sachen der Verwaltung in Etwas wieder beſänftigt und zum Schweigen gebracht worden, als die erwünſchte Beſetzung des erledigten Thrones Polens alle Kräfte der Politik und des Einfluſſes in Anſpruch nahm, und kaum war mit Hülfe Preußens auch dieſes große Werk gelungen, als, dadurch aufgereizt, die Pforte (1768) Rußland jenen Krieg erklärte, der, ſollte er einigermaßen glücklich für dieſes ausfallen, allen Aufwand und das Zuſammenraffen aller Kräfte und Mittel faſt erforderte, ſo daß des Volkes Auge einzig nur nach der Donau ſich wendete, und Adel und Große ihre Förderung und ihren Ruhm ausſchließlich faſt glaubten in den Reihen der kämpfenden Garden ſuchen zu müſſen: gewiß Umſtände und Verhältniſſe, unter welchen die Geſchichte es genug genannt haben würde, wenn man in Kunſtdingen und Angelegenheiten der Wiſſenſchaften auch nur ſtehen geblieben wäre bei der Pflege deſſen, was einmal in früheren günſtigen Zeiten darin errungen; nichts deſtoweniger ließ Catharina's Regierung kaum ein Jahr vorübergehen, in welchem nicht auch in dieſer Beziehung ein bedeutender Schritt vorwärts in der Cultur ihres Volkes gethan worden wäre, und einſichtsvoll genug, zu begreifen, daß ächte Civiliſation und geiſtig höhere Heranbildung nur vom Weſten ihres Süden her zu kommen vermöge, war ſie auch vorſichtig und klug genug, mit allen dahin gelegenen Völkern, mit den Deutſchen, Franzoſen u. ſ. w., dergeſtalt in beſtem Friedensverkehr zu bleiben, daß ſie zuletzt nicht einmal in den franzöſiſchen Revolutionskrieg ſich miſchen mochte, ſo vielerlei Aufforderungen dazu ihr auch zugehen und nahe genug gelegt werden ſollten; Einwendungen von Deutſchen und andern gebildeten Volksangehörigen beförderte ſie dagegen auf jede erdenkliche Weiſe und wies Länderſtrecken dazu in Menge und um der Vermiſchung willen auch in den verſchiedenſten Theilen ihres Reichs an; ließ Gelehrte und Künſtler aus Italien, Frankreich und Deutſchland kommen; bezahlte zur Lockung für Andere mit den enormſten Summen deren Dienſte und Leiſtungen; ſchickte einheimiſche Talente auch zur Ausbildung in jene Lande; errichtete Unterrichts- und wiſſenſchaftliche Anſtalten, Academien der Künſte, Concertinſtitute, und war demgemäß der ganze Regierungsabſchnitt genannter Kaiſerin, der ziemlich die ganze zweite Hälfte des vorigen achtzehnten Jahrhunderts, alſo unſere gegenwärtige Periode umfaßte, in politiſcher und culturhiſtoriſcher Hinſicht gewiſſermaſſen ein Zeitraum des Glanzes und der Größe für Rußland, ſo war in muſikaliſcher Hinſicht insbeſondere derſelbe zum mindeſten derjenige Zeitraum für dieſes, in welchem auf die wirkſamſte Weiſe es empfänglich gemacht wurde für eine Cultur, zu welcher ſpätere Tage ihm dann leicht auch eigene Mittel zu bieten vermochten: eine Hoffnung freilich, welche, bleiben wir bei der Oper als beſonderem Gegenſtand der Betrach-

tung ſtehen, bis auf die heutige Stunde noch nicht in ihrem ganzen Umfange in Erfüllung gehen ſollte (woran allerdings neben ſo manchen anderen Urſachen auch jenes planloſe Zuſammenwürfeln der Kräfte bei ihrer erſten Ueberpflanzung wohl nicht die geringſte Schuld tragen mag), aber die eben ſo gewiß dereinſt auch in dieſer beſondern Beziehung in Erfüllung gehen wird, als in andern muſikaliſchen Richtungen, z. B. in der Cammermuſik, ſie ſich bereits auf ſo glänzende Weiſe ſeit der jüngeren Zeit beſtätigt hat.

§. 161.

Vollendung der dramatiſchen Muſik-Reform. Mozart und ſeine Zeit.

Ihre ganze Vollendung ſollte die Reform, welche Gluck auf eine eben ſo energiſche als glückliche Weiſe mit der dramatiſchen Muſik vorgenommen hatte, und welche, der bisherigen Darſtellung zu Folge, auch von ſo unnennbar großem und gewichtigem Einfluſſe ſich zeigte auf die weitere Verbreitung und Ausdehnung der Oper mit ihren beſſeren geiſtigen und künſtleriſchen Intereſſen, — ich ſage: ihre ganze Vollendung ſollte dieſe Reform (wie ich auch früher ſchon einmal beiläufig andeutete) jedoch erſt erhalten durch Wolfgang Amadeus Mozart, den Sohn des uns bereits bekannten Salzburger erzbiſchöflichen Hofmuſikus und nachgehends Capellmeiſters Leopold Mozart, der 1756 dort geboren wurde und (zu früh, vielleicht nicht für ſeinen Ruhm, doch ſicher für die Kunſt und ſeine Verehrer) im Jahre 1791 bereits zu Wien ſtarb.

Daß ich zurückkehre noch einmal zur Aufzählung und Charakteriſirung deſſen, was Weſentliches Gluck im Fache der Oper leiſtete, erſcheint nicht nöthig wohl; ſelbſt wenn der Zuſammenhang dahin deuten ſollte, liegt alles Das aus den jüngſten Betrachtungen noch zu nah und neu unſrer Erinnerung vor; das Nächſte und Weſentlichſte, was hier die Oper forderte in dem Zuſtande, in welchen bis zu Glucks Erſcheinen ſie ſich verlieren mußte, war, — Wahrheit, Wahrheit nach Innen wie nach Außen, nach Seiten der Bedeutung, des innerſten Begriffs, wie nach Seiten der Form; und dieſe ganze, volle Wahrheit auch verlieh ihr Gluck, verlieh ihr ſolche in allen ſeinen Gebilden, hier wie dort. Indeſſen ging zu hell und klar, in ſeiner ganzen Schwere und Nothwendigkeit dies Bedürfniß der Wahrheit in den dramatiſchen Schöpfungen vor dem Lichtblick ſeiner Seele, ſeines zugleich willensſtarken Genius auf, ſo konnte es nicht anders kommen, als daß darauf auch, wenn nicht einzig und allein faſt, ſo hauptſächlich doch und vorzugsweiſe überall ſein Streben gerichtet blieb. Gluck dehnte, ſobald er die Reform begonnen, das Geſetz der Wahrheit nicht

bloſs aus auf den einzigen Begriff des Objekts, nicht bloſs blieb er mit ſeinem Gegenſatze zur Gegenwart und Vergangenheit ſtehen bei der Erfüllung des Begriffs eines wirklich dramatiſchen Spiels in der Oper, ſondern er trug von ſolcher Weſenheit des Gegenſtandes ſelbſt das Geſetz ſogar auch über auf die Subjektivität, und ließ es wirken noch da, wo unbekümmert um die dramatiſche Wahrheit der Tonkünſtler allein hätte walten und herrſchen dürfen. Nicht genug war Gluck die Wahrheit in dem Weſen, ſondern er wollte Wahrheit auch in der Form der Oper, und ſo ſehr allein nur Wahrheit, daß ſelbſt des einzigen Wortes Sinn und Bedeutung ihm Stoff und Gegenſtand noch für ſolches Streben bieten mußte, denn die Wahrheit ja war es, welche die Zeit vor ihm vor allen Dingen in der Kunſt mit Füßen getreten hatte, und mußte dadurch dieſe ihr ganzes eigenes und eigentliches Ich gleichſam verlieren, ſo hatte natürlich die Reform es zunächſt und allein es auch nur zu thun mit der Wiederherſtellung jener. Doch indem Gluck, als Genüge der Arbeit für den einen menſchlichen Geiſt, unverrückbar bei dieſer Wiederherſtellung ſtehen blieb, indem er der Oper Wahrheit gab von ihrem Herzen an bis zu ihrem äußerſten darſtellenden Wort, aber auch bloſs dieſe Wahrheit, waren nicht alle Bedingungen noch erfüllt, welche die Aeſthetik an jene als Werk ſchöner Kunſt auch ſtellt, und welche die dramatiſche Muſik, als Muſik für ſich, gewiſſermaßen ſelbſt ſich auch noch unterlegt: dieſen Bedingungen das Recht zugleich zu geben, blieb Mozart, vielleicht ſeiner inneren wie äußeren Subjektivität auch mehr zuſagend und entſprechend, vor jedem Andern vorbehalten, und nahm endlich auch er mit entſcheidender Kraft noch Theil an dem ſo großen reformirenden Werke.

§. 162.

Fortſetzung.

„Mozarts Natur mehr angemeſſen“ — ſage ich, und gewiß. Wo und von welcher Seite wir den unſterblichen Meiſter anſchauen, — der Grundzug ſeines Charakters, die Grundfarbe ſeines ganzen Bildes iſt (mit einem Worte) Liebe, eine die zärtlichſte Liebe athmende Geſinnung. Wie er in ſeiner Jugend mit wahrhaft kindlicher Naivität Jedermann zu fragen pflegte, ob er ihn auch liebe? ſo war ſein eigenes ganzes Innerſtes auch überfüllt gewiſſermaßen von dieſer Zärtlichkeit, dieſer Sehnſucht zur Menſchheit. Als Muſiker hatte er einen Händel und Bach, von ihnen den Contrapunkt im ganzen Umfange zu erlernen, einen Joſeph Haydn, um in der Inſtrumentation auch Meiſter zu werden, und einen Gluck endlich, um das Wahre eines Drama's mit der ganzen Schärfe ſeines Geiſtes zu erfaſſen, — doch auch nur ſtudirt, und ſtudirt bloſs als Mu-

ſiker in angegebener Richtung; als er ſelbſtſtändig, mündig geworden in der Kunſt und ſelbſt ſchaffend ſich wegwandte von ihren Werken, da trat er auch nur auf mit jener ſeiner eigenen Geſinnung, und wie dieſe ganz Eigenthum des Herzens blos iſt, ſo erfüllte er natürlich am wahrhaftigſten und zunächſt auch die Bedingung, welche das Herz als erſter Urquell des Schönen noch ſtellt an Werke einer Kunſt, die vorzugsweiſe ja die Kunſt des Herzens, der Seele genannt zu werden pflegt. Daß — ſein Wirken als Operncomponiſt insbeſondere hier noch feſtgehalten — was das Weſen der Oper als dramatiſches Spiel anbelangt, Gluck allein und durchaus ihm Vorbild blieb, konnte wohl nicht anders kommen, da Gluck allein ſo eben erſt Wahrheit und volle Wahrheit zwar in dieſes Weſen gebracht hatte; aber ſich ſelbſt treu bleibend, geſellte ſich durch ſeine Hand zu dem von Jenem geſchaffenen plaſtiſchen Gebilde auch noch die Anmuth, die Herzinnigkeit, das den innern und äußern Sinn gleich ſehr bewegende Wohlbehagen des Ausdrucks und der Formen.

Daher kam es z. B. auch, daß diejenigen ſeiner Opern einen weit ſchnelleren und glücklicheren Eingang beim großen Publicum fanden, in denen vorzugsweiſe jenes ſein eigenes ganzes liebevolles Ich gewiſſermaßen den Grundton anzuſtimmen ſcheint, als diejenigen („Don Juan," „Titus"), in denen neben dieſer Grundſtimmung doch eine Gluck'ſche Wahrheit des Ausdrucks auch beſonders noch ihn zu leiten ſich vordrängt, denn eben daher war es ja auch gekommen, daß kaum ein Paar Decennien nach Glucks Abtreten Mozarts Opern ſchon eine bedeutende Geltung erlangt hatten vor den ſeinen, und daß, wie man einſt bewundernd haftete an der erhabenen Größe einer „Alceſte," einer „Iphigenia" ꝛc., ſo man jetzt ſehnſuchtsvoll ſchwelgte in den himmliſchen Spielen einer „Zauberflöte," eines „Belmont" (Entführung) und „Don Juan." Glucks Erhabenheit und Größe, Einfachheit und Würde, und volle Wahrhaftigkeit ſetzte eine beſondere Stimmung und einen Muth auch voraus, ſolcher Laſt und Gewalt künſtleriſcher Ausdrücke mit durchdringendem Begriffe ſich zu unterziehen; aber Mozart — er, der in einer Zeit ſich vollendete, welche vorzugsweiſe man die Zeit des Herzens nennen könnte, der in Italien zwar geweſen war, aber doch nur in einem Volke ſtark geworden, das vorzugsweiſe ein Gefühlsleben führt — er gab noch Etwas dazu, zu dieſer Wahrheit, das eben jene Stimmung, jenen Muth ohne unſer Zuthun gewiſſermaßen erzeugt; er war ja nicht blos muſikaliſch mehr, ſondern idealiſch ſchön auch, nicht erhaben, groß, würdevoll nur, ſondern liebreizend auch, anmuthig und äſthetiſch wahr; er ergriff ja nicht blos, ſondern rührte auch, riß nicht blos hin, ſondern bewegte auf ſüß-zarte Weiſe auch unſer geſammtes Ich, war Geiſt und Gefühl zugleich, war

erzeugender Künſtler nach Stoff und Form: ein Verhältniß, das allein uns dann auch auf den Grund führt, warum Gluck niemals an einen Text ſich hätte wagen dürfen, wie er denn niemals auch an einen ſolchen ſich wagte, der nicht von Innen heraus alle Merkzeichen eines ächt dramatiſchen Spiels an ſich getragen, während Mozart faſt nach jedem dargebotenen Gedichte greifen, und gewiß ſeyn konnte, demſelben ein muſikaliſches Intereſſe wenigſtens noch anzuheften, wenn das Dramatiſche ihm nicht in gleichem Maaße vielleicht zu eigen ſeyn ſollte; und warum Gluck, hatte er einmal ſeines Gegenſtandes ſich bemächtigt, demſelben auch unverbrüchlich treu bleiben und mit Wort und That ſich losſagen mußte von all' und jeder fremdartigen Rückſicht, während Mozart ſeinem freundlichen, von Liebe und Muſik überfließenden Herzen niemals zu verſagen brauchte, auch — ja öfters blos den Sängerinnen zu Gefallen — liebliche Melodien und reizende Bravourpaſſagen in ſeinen Opern auszuſtreuen, ohn' zu bedenken ſelbſt, ob der eigentlichen Aufgabe dieſelben mehr oder weniger entſprachen*), was endlich nicht nur zu der formalen Seite auch führt, in welcher nicht minder Mozart die von Gluck begonnene und durchgeſetzte Reform vollendete, ſondern zugleich auch erklären läßt, wie mit Mozarts Erſcheinen nun jener Reform die weiteſte Verbreitung und die feſteſte Begründung in der innern wie äußern muſikaliſchen Welt zu Theil werden mußte.

In Beziehung auf die Form nämlich zog Mozart gerade dadurch das ſinnliche Princip wieder herüber in den von Gluck errungenen geiſtigen Gehalt, verſchwiſterte gewiſſermaßen den Italienismus wieder mit dem deutſchgeiſtigen Charakter, und indem er dies that, trug in natürlicher Folge er auch zu ſolch' allſeitiger, innerer wie äußerer, Verbreitung und Befeſtigung der Oper, beſonders auf deutſchem Boden und unter deutſchem Volke, weſentlich bei, da eben eine ſolch' gleiche liebenswürdige Nachgiebigkeit gegen die Wünſche des Herzens wie der Sinne kaum anders, denn in dem jetzt politiſch und religiös eingewiegten Deutſchland, wie bei der ſonſtigen überwiegenden Menge der Kunſtfreunde, ſympathetiſchen Anklang finden konnte, und da, indem ſie dieſes that, ſie die Oper für ſich ſelbſt nicht allein zu einem wahrhaft nationalen Eigenthum der Deutſchen erhob, ſondern auch die übrigen gleichzeitigen Tonſetzer zu einer Nachahmung aufforderte, die dann — wenn ich mich ſo ausdrücken darf — den Mozart'ſchen Opernſtyl gewiſſermaßen zu einem Typus ſtempelte, welcher, weil ſo ganz und gar er aus dem Innerſten deutſcher Nationalität ſowohl

---

*) Erinnere ich beiſpielsweiſe nur an die Bravourarien der Königin der Nacht in der „Zauberflöte," der Conſtanze in der „Entführung," u. a.

als dem Weſen der Kunſt ſelbſt hervorgegangen, wahrlich nicht mit Unrecht bis auf den heutigen Tag im Fache der dramatiſchen Muſik nicht allein ſeine Geltung behalten hat, ſondern dieſe ohne Zweifel auch bewahren wird ſo lange, als überhaupt unſere Bühne noch reiner muſikaliſcher Geſtalten fähig bleibt. Freilich hat eben jene Verſchwiſterung und Nachgiebigkeit auch wohl dazu ſchon Veranlaßung gegeben, daß man der *Mozart*'ſchen Oper nachzuſagen wagte, wie im Grunde ſie nicht als eine rein deutſche, ſondern als eine italieniſche angeſehen werden müſſe; indeſſen verwechſelte man, näher angeſchaut, unbezweifelt dabei das *idealiſch Deutſche* mit dem *italieniſch Idealen*; vergaß, daß etwas Anderes es iſt, das Wahrhafte und blos Gefällige oder blos muſikaliſch Reiche zur Einheit zu bringen, wie *Mozart* in ſeinem Gemüthe und ſeinem Genie es vollbrachte, als das Wahrhafte von dem muſikaliſch Reichen blos zu umgeben, in dieſes es zu hüllen; vergaß, daß mit *Glucks* hoher Plaſtik und feierlicher Größe zwar Wahrheit wieder in das Weſen der dramatiſchen Muſik gedrungen, doch damit daſſelbe dem modernen Princip auch wieder um Vieles ſich entrückt hatte, und daß ſonach eben jene Verſchwiſterung und Nachgiebigkeit *Mozarts* Bedingung gleichſam wurde, ſollte (in dieſer *Gluck*'ſchen Wahrheit) nun auch die Oper wieder erſcheinen als ein integrirendes Glied der Kette wahrhaft ſchöner, d. h. wahrhaft moderner Muſik-Entwickelung, ſollte auch ſie nun herangerückt werden zu dem Vereine rein geiſtiger und phyſiſcher Elemente, auf welchem allein, wie frühere Betrachtungen uns überzeugt haben*), das wahrhaftige Weſen ächt moderner, d. h. wahrhaft *ſchöner* Muſikkunſt beruht, die ja nicht, wie *Glucks* Töne, im Drama das Eigenthum ſeyn will blos ſeltener Stunden und höherer Stimmung, ſondern, wie in *Mozarts* Opern ſie thut, uns geleiten durch die leichtern und hochbeſeligenden Stimmungen innigen Mitempfindens vom kindlichen Scherz und friſcheſten Humor an bis in die geheimſte Schwelgerei zärtlicher Herzen und hinauf zur ſehnſuchtsvollen Ahnung des Höchſten. Oder lehnte gar man jenen Vorwurf an den italieniſchen Text, ſo dachte man wohl nicht daran, daß in Wien, wo *Mozart* meiſtens arbeitete, vorzüglich nur italieniſche Sänger wirkten.

§. 163.

Vermehrung der inſtrumentalen Begleitung der Oper.

Freilich faſſe ich bis dahin auch die *Form* nur in weniger materieller Hinſicht auf, und gleichwohl hat *Mozart* beziehungsweiſe auch in *ſolcher* der

*) Vergl. die *Einleitung*, beſonders von §. 15. an, und dann die §§. 65 ff. des ſiebenten Capitels der erſten Periode.

Reform der dramatiſchen Muſik erſt die ganze, d. h. diejenige Vollendung gegeben, in welcher nun das äußere Gehäuſe, der Leib zugleich zu entſprechen vermochte der inneren äſthetiſchen Bedeutung, und in ſoweit zwar, daß alle ſpätere Erweiterung hier nur auf eine organiſche Vermehrung, Maſſehäufung und Vergrößerung gerichtet zu ſeyn brauchte: eine Bemerkung, welche deutlich genug auch ſchon darauf hinweiſt, daß hier nicht etwa gedacht werden darf an eine quantitirte Aenderung in der äußeren Conſtruktion der einzelnen Theile des dramatiſchen Ganzen, wie vielleicht der Arie, des Recitativs, der Enſembleſtücke und der Finale's, ſondern war z. B. bei der erſteren, der Arie, Mozart theilweiſe auch genöthigt, um des größeren ſinnlichen Schmucks willen, welchen aus der einen oder andern Urſache er derſelben wieder zu verleihen für nöthig fand, quantitativ einen größeren Maaßſtab für dieſelbe im Durchſchnitt wieder anzulegen und anzunehmen, als Gluck bei ſeiner einfachen Wahrheit dazu bedurfte, ſo ging er, Mozart, doch von dieſer Wahrheit des dramatiſchen Ausdrucks und Lebens in der Oper ſelbſt keineswegs noch weit ab, daß die Geſtalt, welche jene einzelnen Theile des Ganzen einmal angenommen hatten, weiter weſentlich dadurch verändert worden wäre, vielmehr beſchränkte eben deshalb ſein dahingerichtetes Beſtreben ſich hauptſächlich auf ein innigeres Ineinandergreifen und (in Zeit wie Kraftentwickelung) gleichmäßigeres Zuſammenwirken der einmal vorhandenen Darſtellungsmittel, was dann wiederum und faſt ausſchließlich nur führen konnte zu einer Vermehrung der inſtrumentalen Begleitung, da das Vocale in der Oper eben durch jene Gluck'ſche Wahrheit ſeine volle Abgränzung bereits erhalten haben mußte.

Nicht ſoll und kann damit geſagt ſeyn, als habe Gluck bei ſeinem großen Werke dieſen Theil der dramatiſchen Muſik weniger in das Bereich ſeines Augenmerks gezogen; im Gegentheil geht aus den früheren Darſtellungen dieſes Capitels deutlich genug hervor, wie auch er ſchon die Förderung der inſtrumentalen Begleitung ſelbſt quantitativ ſich ſehr angelegen ſeyn ließ, ſo mittelbar dieſelbe durch die qualitative Hebung des accompagnirenden Orcheſters auch geſchehen mochte. Schon vor Gluck hatten zu dem Streichquartette ſich bisweilen ein Paar Hörner mit Oboen, auch wohl ein Paar Flöten mit Oboen, oder ein Fagott mit Oboen noch gemiſcht, ſelbſt ein Trompeten- oder Poſaunenſtoß mochte hie und da ſich hören laſſen; doch kam Alles nur ſparſam zum Vorſchein, und jedenfalls wagte man noch nicht, den ganzen vorräthigen blaſenden Chor in das Theaterorcheſter zu bringen. Der kühnſte Tonſetzer in ſolchem Unternehmen war ohne Zweifel zu jener Zeit Rameau; aber ſo ungleich

mehr er that denn ſein Vorgänger Lully, zeigte er gleichwohl immer noch bedeutende Enthaltſamkeit. Erſt Gluck ſchritt keck über die engen Gränzen hergebrachter Sitte hinaus, und brachte gleich in ſeinem „Orpheus“ z. B. neben dem Streichquartett noch zwei Oboen, zwei Trompeten, zwei Hörner und einen Fagott in das begleitende Orcheſter. Indeſſen ſo großes Aufſehen er durch dies ſein Wagniß beſonders bei dem muſikaliſchen Publikum erregte, und ſo erſtaunt die Menge über die Gewalt war, welche er dadurch in der Begleitung, in den Einleitungen und Ritornellen entwickelte, blieb das Streichquartett ihm immer doch und in ſoweit zwar Hauptſache, daß er nur hie und da, um mehr Schatten und Licht, mehr Färbung in die geſammte Zeichnung zu bringen, das eine oder andere Blasinſtrument dazutreten ließ, und der zahlreicheren Zuſammenſtellung ungeachtet gebrauchte er demnach den verſchiedenen Klang der Inſtrumente doch auch immer nur noch einzeln und in einzelnen, geſonderten Abſchnitten, da ſelbſt bei jener Zuſammenſtellung ihn kein andrer Grundſatz geleitet hatte, als — den gezeichneten Charakteren in der Oper die beſtmöglichſte Färbung zu geben, die mancherlei Situationen entweder in ihr rechtes Licht oder in den wirkſamſten Schatten zu ſtellen; an eine Maſſewirkung des Orcheſters in ſolch' reicher Zuſammenſtellung bei der Begleitung dachte auch er noch nicht, und indem ſolche nun Mozart zuerſt verſuchte und mit dem größten Glück auch zu bewirkeu wußte, vollendete er gleichfalls in dieſer Beziehung, was andeutend nur hie und da Gluck vorher begonnen. Erſt bei Mozart finden wir neben dem Streichquartette auch noch Flöten, Oboen, Hörner, Fagotte, Clarinette*), Trompeten, Poſaunen und Pauken, und dann nicht etwa blos einzeln und gelegentlich im Verlaufe des Ganzen benutzt, ſondern dies in Maſſe auch, gegenüber von dem Quartette je nach der individuellen Beſchaffenheit der einzelnen Organe mit gleichem Antheile an der Darſtellung, woher die ungemeine Kraft auch rührte, die auf einmal Mozart in ſeiner Begleitung zu entwickeln verſtand, die, in Betracht derjenigen Mittel, der wenigen Organe, welche nach heutigem Gebrauch er gleichwohl noch dazu verwandte, auch heute noch die Bewunderung jedes aufrichtigen Beobachters auf ſich zieht, und welche um ihres außerordentlichen Effekts willen nachgehends auch der Zielpunkt wurde für alle dramatiſche Componiſten, denen andere Umſtände nicht bei der hergebrachten italieniſchen Sitte,

*) Ich hebe dieſes Inſtrument hier beſonders hervor, weil man wohl ſagen kann, daß daſſelbe durch Mozarts Anwendung erſt zu wahrhafter Ehre in unſerm Orcheſter, zu dem Anſehen eines weſentlichen Theils deſſelben gelangte, d. h. in dem Orcheſter der Oper.

nach welcher immer noch und ſelbſt bis über Mozarts Wirken weit hinaus ſolche Maſſeverwendung des Blaschors für unpaſſend und geſangsſtörend gehalten wurde, noch ferner zu beharren geboten.

Mit welch' großer Liebe überhaupt aber Mozart der Maſſewirkung bei ſeinen Inſtrumentationen zugethan war, ſobald durch dieſelbe der Haupteffekt nicht geſtört, im Gegentheil wohl eher noch gehoben werden konnte, und wie gern er dabei das eine oder andere Blasinſtrument, das man bis dahin noch weniger zu benutzen pflegte, in die Wirkung des Ganzen weſentlich zu verflechten ſtrebte, mag eine Aeußerung beweiſen, welche die Geſchichte aus ſeinen Knabenjahren her noch aufbehalten hat, und nach welcher er ſeine Schweſter, als dieſelbe ihm die Orcheſterſtimmen zu einem Clavierconcerte copiren ſollte, die größte Acht darauf zu haben bat, „ob er dem Horne auch was Rechtes zu thun gegeben." Mag es ſeyn, daß das Verlangen, ein Mehres, ein Uebriges noch darin zu thun als ſein Vorbild und väterlicher Freund Haydn, oder auch der vollkommene richtige Blick in die Menſchennatur, die zuvor ſinnlich erregt und ergriffen ſeyn will, ehe geiſtig ſie auffaßt und begreift, ihn dazu veranlaßte: die Thatſache bleibt dieſelbe, und wenn Mozarts Opern überhaupt uns bis auf den heutigen Tag Vorbild und Muſter geblieben ſind im dramatiſchen Style, ſo iſt noch verläſſiger ſeine Art der Begleitung und Orcheſteranwendung, d. h. ihrem Aeußeren nach, die Grundlage, auf welcher unſer geſammtes Opernaccompagnement bis zum jüngſten Momente herauf dem Weſentlichſten nach beruht. Was mehr bis daher in dieſem Fache geſchehen, — wie ich bereits ſagte — es iſt nur eine noch größere organiſche Maſſehäufung, keineswegs aber eine auch nur quantitativ charakteriſtiſch andere Stellung des Orcheſters, die ſchwerlich zudem auf jenem Wege erreicht werden und noch ſchwerlicher der Kunſt ſelbſt zum Nutz' und Frommen dienen dürfte.

§. 164.

Veredlung der Ouverture zur freien ſelbſtändigen Kunſtform.

Einen weſentlichen Einfluß mußte die Vermehrung und charakteriſtiſch höhere Belebung der inſtrumentalen Begleitung in der Oper nothwendig äußern zunächſt auf die Geſtaltung der Ouverture als desjenigen Theils der dramatiſchen Muſik, bei welchem die Organe jener Begleitung ziemlich ausſchließlich in freier Selbſtſtändigkeit ſich zu bewegen vermögen, und in Wahrheit auch legt die Geſchichte Zeugniſſe genug uns vor, wornach — um den Ausdruck zu gebrauchen — die Veredlung dieſer Kunſtform

mit allen jenen Beſtrebungen gleichen Schrittes Hand in Hand geht. Der Zuſammenhang ſcheint einen Blick weiter rückwärts nöthig zu machen.

Aus früheren Betrachtungen*) erinnern wir, daß Monteverde zuerſt verſuchte, das Orcheſter von der Vocalmuſik zu trennen, und indem dies in der Oper nur geſchehen konnte, daß er einen Einleitungsſatz dazu verfaßte, welcher von dem Orcheſter allein vorgetragen wurde, ſchuf er, wenn auch unter anderm Namen, gewiſſermaßen zuerſt auch das, was wir Ouverture im beſondern und eigentlichen Sinne des Worts nennen. Lully nachher verbeſſerte dieſe Art Einleitungsmuſik, gab ihr mehr Glanz, Feſtigkeit und muſikaliſchen Schwung, ertheilte zuerſt auch ihr den Namen Ouverture, und bewirkte durch alles dies, daß ſeine dahingehörigen Compoſitionen gewiſſermaßen zu einem Modeartikel in der geſammten muſikaliſch-dramatiſchen Welt dergeſtalt ſich erhoben, daß die Opern-Componiſten keine eigene Ouverture mehr zu ihren Werken verfaßten, ſondern bei der Aufführung derſelben meiſt nur eine Lully'ſche Ouverture von dem Orcheſter vortragen ließen. Darnach bildete die Ouverture keineswegs aber einen eigenen integrirenden Theil der Oper ſelbſt, ſondern war eine Einleitungsmuſik nur nach Außen hin, im Begriffe, daß überhaupt nur durch ſie der nahebevorſtehende Anfang des Spiels angekündigt wurde, was ihrer erſten Idee ſelbſt nicht genügte, und Alexander Scarlatti dann auch veranlaßte, zuerſt wieder zu der Sitte zurückzukehren, zu jeder einzelnen ſeiner Opern auch eine eigene Einleitungsmuſik zu ſchreiben, die Sinfonia hieß und (in Italien zum mindeſten) bald Nachahmung fand**). Indeſſen überflügelten nicht lange nachher ſchon die Franzoſen und Deutſchen — was Inſtrumentalmuſik überhaupt betrifft — die Italiener und eine eigentliche Norm für die Ouverture ging daher auch von hier aus. Dieſe Norm dann beſtand darin, daß die Ouverture einen Fugenſatz über irgend ein beliebiges Thema entwickele und dann wo möglich mit einem ſog. Lentement (um der Einleitung willen) ſchließe. Die Inſtrumentation war daher auch höchſt einfach, da die Fugenführung wohl kein größeres Orcheſter duldete. Mit Ende des ſiebenzehnten Jahrhunderts änderte ſich übrigens auch dieſe Form wieder, und nach mancherlei andern Verſuchen kam man endlich darin überein, daß die Ouverture mindeſtens aus drei Sätzen beſtehen müſſe, die in ihrer beſondern Geſtaltung jedoch dem Ermeſſen des Componiſten überlaſſen bleiben könnte. Die Fuge war ſonach eben ſo wenig Geſetz noch, als das franzöſiſche Lentement; doch ſieht man auch, daß mit dem Streben, die Ouverture von der bisherigen Feſſel

---

*) Vergl. §. 32 ff. des zweiten Capitels der erſten Periode.

**) Vergl. §. 36 ff. des dritten Capitels der erſten Periode.

des ewigen Einerlei in der Form zu entledigen und im Gegentheil zu einer freien Kunſtform ſie zu erheben, man eben ſo weit auch von der erſten Idee, auf welcher die ganze Form beruhte, ſich entfernte, und daß noch keineswegs das Orcheſter als ſolches in ſeiner Maſſewirkung dabei bethätigt werden konnte. So ſchrieb Händel, welcher um ſeiner ſonſtigen Größe willen den Maaßſtab damals für Viele auch in der dramatiſchen Muſik abgab, in der Ouverture zu ſeiner dreiaktigen Oper „Siroe" (1728) z. B. den erſten Satz aus **G-Moll** $^4/_4$ für drei Violinen (deren erſte von einer Hoboe im Einklang begleitet wird), Viola und Baß, alſo fünfſtimmig, in ſechszehn Takten, die wiederholt werden müſſen und die in der Repriſe auf dem Dominantaccord ſchließen; fügt als zweiten Satz ein **Allegro** im $^3/_4$ Takt, aber ebenfalls in **G-Moll** zu, das 104 Takte lang iſt, daher nicht wiederholt zu werden braucht, und wobei zum Streichquartett, das zwar keine Fuge, aber doch viele Imitationen enthält, noch ein Cembalo den Generalbaß und hie und da auch zwei Oboen und ein Fagott mitſpielen, und bringt endlich als dritten Satz noch ein **Trio** für Violine, Viola und Baß, das zwei Theile lang iſt, von denen der erſtere (10 Takte) wiederholt werden muß, der zweite aber (17 Takte) zum vollen Schluſſe führt, und wobei die für jene Zeit merkwürdige Taktvermiſchung angetroffen wird, daß die Violine ſich im $^{12}/_8$, Viola und Baß aber im **C**-Takte bewegt. Und dies Beiſpiel — was füglich geſchehen darf — als Regel angenommen, leuchtet allerdings eine bedeutende Abweichung von der Norm ein, aber wir vermiſſen eben ſo ſehr auch eine Annäherung an das Hauptwerk ſelbſt in dem Maaße, als dieſes gewiſſermaßen erſt den Stoff wie den Maaßſtab zur Ouverture nach Innen wie nach Außen geben ſoll, und vermiſſen ferner daher ein Auffaſſen der Haupteffekte des dramatiſchen Spiels in der Behandlung des Orcheſters, das ſolche doch nur anzudeuten vermag in der Verwendung ſeiner Kräfte nach einem concentrirten Maaßſtabe: ein Mangel, der — wie geſagt — die Ouverture eben ſo weit von ihrer erſten Grundidee wieder entfernte, als jenes Wegwerfen aller Feſſeln in der äußerſten Geſammtform die freie Bewegung des Componiſten im Ouverturenſatze zu fördern vielleicht im Stande war, und den Gluck erſt wieder gut zu machen und zu erſetzen wußte in dem Maaße, daß auch ſelbſt die Freiheit des Componiſten dadurch keineswegs ſonderlich gehemmt wurde.

§. 165.

Fortſetzung.

In einem der früheren Paragraphen dieſes Capitels ſchon, wo ich von Glucks Oper-Reform insbeſondere ſprach, habe ich ſeine Anſichten über

das Weſen der Ouverture auch mitgetheilt: jenen ſeinen eignen Worten nach ſollte daſſelbe (allem Gebrauche vor ihm ſtracks zuwider, doch vollkommen richtig) nur von der Beſchaffenheit des Geſammtinhalts der Oper abhängig ſeyn, und dieſe Idee verſtand er denn mit dem größten Glück auch auf ſeine Muſik anzuwenden. Es iſt nothwendig, daß ich die letzten Worte ausdrücklich hinzuſetze, denn in der Theorie war der Gedanke keineswegs mehr neu, ſondern nur in der Praxis noch nicht zur Ausführung gekommen. Lange vor Gluck ſchon hatte z. B. Mattheſon laut genug ausgeſprochen*), daß die Haupteigenſchaft einer Ouverture darin beſtehe, „daß ſie einen kurzen Begriff und Vorſpiel, eine kleine Abbildung desjenigen mache, ſo nachfolgen ſoll," und ſogar weiter noch hinzuſetzt: „und da kann man leicht ſchließen, daß die Ausdrückung der Affekten in einer ſolchen Sinfonie**) ſich nach denjenigen Leidenſchaften richten müſſe, die im Werke ſelbſt hervorragen." Aber Gluck erſt war die Realiſirung dieſes Begriffs vorbehalten oder möglich geworden. Sehen wir auf ſeine Oper „Orpheus" zurück: wie unmittelbar erzeugt, geboren von dem Hauptwerke erſcheint gleich dieſe Ouverture, — ein Lebensathem, Seelenhauch derſelben. Dazu geht der Satz, der Allegro molto im C-Takte und C-Dur ſteht, ohne alle Unterbrechung, ohne Fuge oder etwas Fugenartiges und ohne von einem andern Tempo, Rhythmus oder dergleichen abgelöſt oder unterbrochen zu werden, im einem Guſſe bis zum Schluſſe, wo die Oper ſelbſt anfängt, fort, und auch hinſichtlich der äußerſten Form der Ouverture alſo war damit auf einmal alle frühere Sitte und Norm, als Sitte und Norm nämlich, aufgehoben, und wie Gluck ſelbſt ſich von dem Augenblicke an keinerlei Convention dafür mehr feſtſetzte, vielmehr — wie geſagt — mit Recht meinte, das jedesmalige Weſen der Ouverture (als Einleitung) müſſe aus der Beſchaffenheit der Oper oder überhaupt des folgenden Ganzen abgeleitet ſeyn und hervorgehen, ſo waren, wie überdem er eine neue Aera in der geſammten dramatiſchen Muſik hervorrief, von dem Augenblicke an auch im Fache der Ouverture Wahrheit der Situationen und Freiheit in der Anlage die Hauptſtücke, die nach allen Seiten hin angenommen und gewonnen wurden. Indeſſen ſo wenig, die Sache im Allgemeinen angeſchaut, auf der einen Seite dies beſtritten werden kann, und ſo unbedingt zugegeben werden muß, daß Gluck, wie die Oper überhaupt, ſo auch die Ouverture als Einleitung dazu in ihre eigentlichſte

---

*) In ſeinem „vollkommenen Capellmeiſter" pag. 234.

**) Zu Matthiſons Zeiten pflegte man auch in Deutſchland die Ouverture nach italieniſcher Sitte noch Sinfanie zn nennen, und zumal, wenn dabei an eine geringere Einleitungsmuſik nur gedacht wurde.

Sphäre zurückführte, eben ſo wenig kann andrer Seits doch auch geleugnet werden, daß, wie er das Orcheſter nach Seiten der Form hin nicht viel beſſer als ſeine Vorgänger, nur im Einzelnen noch, auch in der Ouverture zu benutzen und zu behandeln pflegte, ſo auch den Begriff der Ouverture er, um jenes letzten Theils der ſtrengſten Wahrheit willen, wiederum etwas zu eng faßte, ſich deßhalb damit zu innig an die Oper und deren Inhalt anlehnte, und noch nicht wagte, dieſelbe, ohne ihre Verbindung mit dem Hauptwerke und ohne ihre Natur aufzulöſen, dennoch dergeſtalt auch wieder von dem Hauptwerke loszutrennen, daß als ein freier Inſtrumentalſatz, in welchem nur der Totaleffekt und der Hauptcharakter eines andern, detaillirter durchgeführten und figurenreicher gezeichneten Tonbildes gewiſſermaßen ſich concentrirt hat, ſie zu erſcheinen vermocht hätte. Dieſe Vollendung, dieſe und eine ſolche Erhebung der Ouverture zu freier ſelbſtſtändiger Kunſtform, ohne jene durchdringende Wahrheit der Situation und volle Freiheit der Anlage doch dadurch zu ſtören, verlieh ebenfalls ihr doch erſt Mozart, ſo wie derſelbe Mann eben um dieſes Grundes willen auch genöthigt war, mit weit maſſigeren, kräftigeren Tinten, mit dem Geſammt-Organismus des Orcheſters, als alle ſeine Vorgänger, auch hier, in der Ouverture, zu zeichnen.

Es war im Jahre 1787, als Mozart ſeinen „Don Juan“ und alſo auch die Ouverture dazu ſchrieb. Ich führe ausdrücklich dieſe Ouverture hier an, weil ſie mir eben diejenige von allen ſeinen übrigen zu ſeyn ſcheint, wodurch er jenes Ziel der Vollendung auf dieſem Gebiete zunächſt erreichte. Wer kennt ſie nicht? — Wem ſpiegelt ſich nicht der ganze volle Charakter des folgenden Drama's darin ab? — Und doch bietet ſie kaum einen melodiſchen Anklang an daſſelbe. Nicht den Molodien, ſonderm dem innerſten Geiſte nach iſt ſie dem Weſen der Oper entſproſſen, und ſo unmittelbar einleitend in dieſelbe zugleich, daß kaum unſer Ohr etwas Anderes zu erwarten vermag, als was das kommt; aber gleichwohl bildet ſie ein ſolch' in ſich abgeſchloſſenes Ganze auch, daß ſie eben ſowohl losgelöſt werden kann von der Oper, ohne an Selbſtſtändigkeit, Abrundung und Vollſtändigkeit zu verlieren, da wir nur den Totaleindruck von einer Idee, einer Gefühlsſituation erhalten, welche wohl weitere Ausführung in ihren mancherlei Beziehungen zuläßt (wie in dem nachfolgenden Drama), doch im Ganzen auch, in ihrer Totalität, wo ja allein nur das Orcheſter zu ihrer Bildung oder Darſtellung ausreicht, ſich dem Seelenauge des Schauers ohne Mangel an Klarheit zu vergegenwärtigen vermag. Mozart lehnte gleich Gluck unmittelbar an das Hauptwerk mit ſeiner Ouverture ſich an, und änderte ſomit an der eigentlichen Idee derſelben durchaus Nichts; aber er ergriff dabei nicht die einzelne

Situation, die einzelne Figur, den einzelnen hervorragenden Charakter mehr, ſondern nahm das Bild des Drama's in ſeinem Ganzen auf, ſchauete es tief, ſchauete mit begeiſternder Empfänglichkeit es an, und das Gefühl, die Idee und Vorſtellung dann, welche durch ſolche Anſchauung in ihm rege gemacht wurden, — eben dieſes Gefühl, dieſe Idee und Vorſtellung waren es, welche den Inhalt ſeiner Ouverture ausmachten, und die in ihrer Totalität nun hier auch eine Maſſewirkung, eine Maſſezeichnung bewirkten, deren weitere Form ſich blos richtet je nach Beſchaffenheit der erregten und zur Darſtellung objektivirten Vorſtellung und Empfindung ſelbſt. So und auf ſolche Weiſe begriff Mozart das Weſen der Ouverture und den Zuſammenhang derſelben mit dem nachfolgenden Kunſtwerke, und ſo und auf ſolche Weiſe arbeitete dann er nicht allein in dieſer Gattung von Tonwerken, ſondern ſuchten, durch die Macht ſeines Genius hingeriſſen, auch die Tonſetzer überhaupt von dem Augenblicke an den Begriff einer dramatiſchen Einleitung zu verwirklichen, wenn wir — wie es ſich gebührt — abſehen nämlich von der bloßen Mittelmäßigkeit und der äußeren formalen Nachahmung, die für die hiſtoriſche Perſpektive und für die Auffaſſung des Gegenſtandes in ſeiner Entwickelung ja niemals einen Anhaltspunkt abzugeben vermögen.

Mozarts Don Juan-Ouverture — bekanntlich hebt in der großartigſten Weiſe ſie mit einem Andante D-Moll im C-Takte an, wozu außer dem Streichquarttete zwei Flöten, zwei Oboen, zwei B-Clarinetten, zwei Hörner, zwei Trompeten und Pauken kommen; dann ſchreitet ſie fort in ein Allegro molto D-Dur derſelben Taktart, und prachtvoll und wunderbar entfaltet ſich das Leben bis zum Dominantſchluß auf C-Dur, an welchen unmittelbar die erſte Nummer der Oper ſich anſchließt. Vier Jahre ſpäter ſchrieb der Meiſter die Oper „Titus": gewiß iſt ihre Ouverture nach Innen wie nach Außen eine ganz andere als jene erſtgenannte zu „Don Juan," ſo ſehr, daß keine von allen, welche Mozart nach dieſer noch componirte, ſoweit im Charakter zugleich von derſelben entfernt liegt, und dennoch beruht ſie auf ein und derſelben Grundlage der Idee und des Begriffs, trägt ein und denſelben Nerv der Entſtehung in ſich, aber der Inhalt der erzeugenden Quelle, die Farben der Figuren auf dem unterliegenden Tableau ſind auch ganz andere, und geben wir uns der Ueberzeugung hin, daß dieſe beiden Ouverturen gewiſſermaßen den Ton, den Maaßſtab abgeben, nach welchem der geſammte Zuſtand der Ouverture beſſerer, d. h. eigentlich künſtleriſcher Seits gemeſſen werden darf, ſo ſehen wir alſo, daß fortan nicht allein auf Zahl und Folge der Sätze der Einleitungsmuſiken Nichts mehr ankam, und daß die Ausarbeitung dieſer Sätze auch jeder hemmenden Feſſel entrückt blieb, ſondern

der Stoff zur Bildung auch nicht mehr einzeln dem folgenden Kunſtwerke enthoben, vielmehr ſeiner Totalität nach ihm ſelbſt und ſeinem innerſten Intereſſe und dergeſtalt zwar entnommen wurde, daß — wie ich ſchon ſagte — die Ouverture nunmehr ſogar ſich loszulöſen vermochte von der Oper, ohne an Vollſtändigkeit, Abrundung und Selbſtſtändigkeit des Inhalts wie der Form zu verlieren, und ſonach dann vollkommen ſich zu erheben zu einem freien, ſelbſtſtändigen Kunſtwerke, was ſie immerhin ſeyn ſoll, ohne deshalb den Begriff der Einleitung in ſich zu vernichten.

§. 166.

Bildung der ſogenannten Concert-Ouverture.

Eine unmittelbare Folge dieſer Erhebung war natürlich die Bildung von ſogenannten Concert-Ouverturen, oder die Entſtehung von Ouverturen, welche nicht eigentlich einem größeren dramatiſchen Ganzen als beſondere Einleitungsmuſik angehören. Ich weiß wohl, daß dieſer Gegenſtand eigentlich erſt in folgendem Kapitel zur Sprache kommen ſollte; allein er hängt ſo unmittelbar und unzertrennlich mit dem vorhergehenden zuſammen, daß kaum ſeine Betrachtung bis dahin verſchoben werden kann. War nämlich nicht allein die Form der Ouverture auf dieſe Weiſe vollkommen frei gegeben worden dem künſtleriſchen Genius, ſondern hatte ihre ideale Grundlage ſelbſt eine ſolche Abänderung erfahren, daß ſie nicht mehr hervorgehen ſollte aus dem folgenden dramatiſchen Ganzen blos dem äußeren Weſen oder doch der einzelnen ſpeciellen Charakteriſtik, vielmehr blos der Totalität der Auffaſſung und der Geſammt-Empfindung und Vorſtellung nach, welche durch ſolche Auffaſſung erregt wird, und hatte ferner nicht allein eben dadurch das Orcheſter ſich denjenigen in der Vorſtellung allgemeinen Vorwurf geſchaffen, der ausſchließlich den Gegenſtand einer ſolch' maſſigen Inſtrumental-Sprache und Darſtellung abzugeben vermag, ſondern war auf dieſe Weiſe materiell auch das Orcheſter in ſeine eigentliche polyphoniſche Stellung eingewieſen worden, ſo war in nächſter Folge auch leicht möglich, daß man einen derartigen Geſammtzuſtand der Seele, wie er demnach in der Ouverture zum Ausdrucke kommen ſollte, nicht mehr blos entlehnte einer vorhandenen Begebenheit wie im Drama, ſondern auch wohl einer blos gedachten, einer durch die reine Fantaſie erzeugten, und indem man dieſes that und ebenfalls dann in gleicher Form zwar die auf ſolche freie Weiſe gebildete oder vorgeſtellte Geſammt-Situation durch Töne auszudrücken, zu malen, zu erzeugen oder wiederzugeben verſuchte, entſtanden diejenigen Ouverturen, welche keineswegs zwar einem vorhandenen folgenden größeren dramatiſchen Ganzen angehören, aber welche gleichwohl alle Bedingungen erfüllen, die von nun an die Kunſt ſowohl an das Weſen, an den Inhalt als an die Form einer Ouverture zu machen

gewöhnt wurde, indem jenes dramatiſche Leben, jenes ausgeführte Gebilde von Begebenheiten und in ſich ſelbſt verbundenen Situationen, zu welchem als Totalſchilderung ſie vorbereiten oder einleiten ſollen, nur nicht in die Wirklichkeit getreten, ſondern blos in der Idee verblieben iſt.

Und damit gewiſſermaßen meine Anſichten über die ſogenannten Concert-Ouverturen, die demnach gleich nach dem Mozartſchen dramatiſchen Reformſchluß auch ins Leben traten, zugleich ausſprechend, ſcheint dieſer Gegenſtand auch den beſten Uebergang zu bilden zu einer Betrachtung des Einfluſſes, den die dramatiſche Muſik-Reform überhaupt nothwendig auch auf die Kirchen- und Cammer- oder Concertmuſik üben mußte.

Zweites Kapitel.

Einfluß der in der dramatiſchen Muſik begonnenen und durchgeführten Reform auf die Kirchen- und Cammermuſik.

§. 167.

Einfluß der dramatiſchen Muſik-Reform auf die Kirchen-Muſik.

In welcher Unmittelbarkeit — um ſo zu ſagen — diejenigen Betrachtungen, zu welchen jetzt wir übergehen, ſich an die vorhergehenden und den geſammten Inhalt des erſten Capitels unſerer gegenwärtigen Periode anſchließen, dürfte aus dem Schluſſe des letzten Paragraphen deſſelben ſchon hervorgehen. Die Oper und dramatiſche Muſik überhaupt hatte, was jener Inhalt zur Genüge darthut, mit Beginn des achtzehnten Jahrhunderts einen Stand- und Höhepunkt erreicht, von welchem aus ſie alles eigentliche öffentliche Muſikleben ſchon zu beherrſchen vermochte, und wenn nicht oder doch nicht überall noch, ſo ward durch die Verbreitung und Befeſtigung gleichwohl, welche die dramatiſche Muſik nach allen Seiten hin durch die Gluck'ſchen und Mozart'ſchen Umgeſtaltungen erhielt, dieſe Herrſchaft unbedingt und nicht blos geſichert etwa, ſondern für immer auch befeſtigt. Erwägen wir dazu die innern Hebel, welche die Oper zu einer ſolchen Herrſchaft in ſich trägt, jenen Verein von ſämmtlichen muſikaliſchen und allen eigentlich ſchönen Künſten, den allein in ihr, in der Oper, wir vorfinden, der allein auch hier nur ſeine Möglich-

keit hat, und der in der verdreifachten Kraft ſeiner Mittel, als Muſik, Poeſie und Mimik, unausbleiblich eine eben ſo ſehr vermehrte Gewalt auch auf die Außenwelt üben muß, da alle Sinnlichkeit, welche hinreicht, zum Genuſſe des Geiſtes zu empfangen, hier auf einmal auch, nicht einzeln etwa mehr, er- und umfaßt wird, — erwägen alles Dies wir und jenen ihren bereits erlangten hohen Standpunkt noch, ſo läßt nicht minder ſich und nicht blos die Wahrheit, ſondern ſelbſt die Weſenheit des tiefen Einfluſſes zugleich auch begreifen, den jene dramatiſche Muſikreform weiterhin, außerhalb ihres eigentlichen und nächſten Gebietes auch, auf die übrigen muſikaliſchen Kunſtrichtungen, auf die Kirchen- und Cammermuſik nothwendig haben mußte, und nicht um im Einzelnen blos, weil deſto ſicherer dann, die Ueberzeugung davon zu gewinnen, ſondern ſelbſt der Ordnung, dem Maaße der Erſcheinung gemäß fällt in dieſer Beziehung unſer Augenmerk zunächſt auf die Muſik der Kirche.

Faſſen wir die Ereigniſſe der nächſten Vergangenheit noch einmal in Kurzem zuſammen. Das außerordentliche Uebergewicht, welches die Lyrik mit ihren möglichen Zuthaten aus dem Reiche des ſinnlichen Schmuckes zu Zeiten der vorigen Periode in der dramatiſchen Muſik gewonnen hatte, rückte, um der Wohlgefälligkeit willen, welche für den Augenblick Angeſichts der großen Maſſe an die daraus hervorgehenden muſikaliſchen Geſtalten ſich knüpfte, auch die Kirchenmuſik im Allgemeinen den weltlichen und vorzüglich dramatiſchen Formen näher, ſo ſehr, daß, denjenigen des Textes abgerechnet, kaum ein anderer Unterſchied noch z. B. unter einer Meſſe, einer Kirchencantate und einem kleinen Singſpiele in muſikaliſcher Beziehung wahrgenommen werden konnte; *) indeß müſſen wir doch auch bedenken, daß dieſe Verbindung der Kirchenmuſik mit profanen und überhaupt ſinnlichen Intereſſen (wenn ich mich ſo ausdrücken darf) vorzüglich nur da in bemerkbarerem und vorwaltendem Maaße vor ſich ging und auch vor ſich gehen konnte, wo eben jener Grund davon zunächſt und in wirkſamſter Weiſe vorlag, alſo in Italien und Frankreich, und dann denjenigen Ländern und Ländertheilen, welche in kirchlicher Beziehung ein innigeres und zwar abhängiges Verhältniß zu Italien pflegten. Unterlaſſe ich, näher und ſpecieller noch dies zu entwickeln, und ſage lieber gerade heraus, da hundert und tauſend für eine Thatſache es beweiſen, daß beſonders die katholiſche Kirche es war, welche ſolcher Profanation der heiligen und geheiligten Muſikformen ſich ſchuldig machte, und weniger die proteſtantiſche Kirche daran Theil nahm, in welcher, mochte der Choral auch an ſeiner frühern Volks- und Glau-

*) Vergl. beſonders die §§. 133 ff. der vorhergehenden Periode.

bens-Innigkeit und Muthigkeit ſchon Etwas verlieren, doch die Motette mit den übrigen ihr vorzugsweiſe angehörenden Formen, und die Orgelkunſt insbeſondere, ſich immer noch in einer gewiſſen heiligen Reinheit und Würde bewahrte. Waren es doch daher jene proteſtantiſchen deutſchen Organiſten mit ihren Schülern beſonders auch, ein Händel und die Bache, welche dem in ſolcher Weiſe ſich empor gehobenen ſinnlichen Principe ein edleres, geiſtigeres und dergeſtalt zwar entgegen zu ſetzen vermochten, daß endlich dieſem der Sieg nothwendig werden mußte; und wie nun eben aus dieſem Principe, aus den Oratorien eines Händel, Gluck Kraft, Luſt und Mittel ſchöpfte zu der außerordentlichen Reform, welche auf einmal durch ihn in der dramatiſchen Muſik mit ſolch' gewaltiger Umfaſſenheit vor ſich gehen konnte, ſo lieh dieſe dann jenem Principe, jener geiſtigen Richtung auch wieder die Schwingen, auf denen mit größerer Allgemeinheit es ſich zu verbreiten vermochte abermals und vorzugsweiſe über die Muſik der Kirche. Geſehen nämlich haben wir, *) daß das Zuſammenraffen aller Kräfte und die eiſerne Conſequenz in der Syſtemsdurchführung, welche der heiße Kampf zwiſchen den beiden verſchiedenen Principien, der zu Anfange des vorigen Jahrhunderts in der Muſik ausbrach, nothwendig erforderte, ſollte auf irgend einer Seite ein Sieg dereinſt auch nur möglich gedacht werden, — daß dieſe Anſtrengungen aller Kräfte auf beiden Seiten unausbleiblich zu Extremen führten, die nicht minder das geiſtige Princip von der Wahrheit in der Kunſt entfernten, als jenes ſinnliche, und mag die Richtung dazu auch eine noch ſo edle und edlere geweſen ſeyn, ſo wandte doch dadurch, daß ſogar in der bloßen Form dieſes geiſtige Princip ſeine alleinige Geltung aufgeſchlagen hatte, die Muſik vorzugsweiſe einem Vermögen unſerer geſammten Geiſtigkeit ſich zu, dem als ſchöne Kunſt ſie ſchlechterdings in ſolcher Prävalenz nicht angehört; Gluck zeigte in ſeiner vollen Wahrheit die rechte Mitte wieder, und wie er den Lyrikern in der dramatiſchen Muſik vorwarf ihre Ueberſchwenglichkeit, und endlich ſie abzuſtreifen nöthigte einen leeren Prunk, der blos dem Augenblicke der äußerſten Empfindung angehört, ſo war nicht allein dies (wenn vielleicht auch noch nicht in gleichem Maaße) der Fall bei denjenigen Kirchencomponiſten, die in ihrem Bereiche bis dahin nicht weniger dem Principe des ſinnlichen Schmuckes angehangen hatten, ſondern ſo zeigte er auch denen aus entgegengeſetzter Richtung die ungemeine Weite, in welcher ſelbſt ſie bereits das Geſetz der ſchönen Wahrheit verlaſſen, da gleich nach

*) Vergl. beſonders die §§. 135 ff. des dritten Kapitels voriger Periode.

Beginn der Gluckſchen Reform wir wunderbarer Weiſe auch hier, in der Kirchenmuſik, ein Einlenken auf beiden Seiten, und namentlich auf der letzt erwähnten, bemerken, das um ſo erfreulicher iſt, als dadurch zum erſtenmale, ſo weit unſere Geſchichte gehet, die Muſik der proteſtantiſchen Kirche ſowohl als der katholiſchen auf einen Standpunkt gehoben wurde, wohin nothwendig ſie und mit ſolch' charakteriſtiſcher Entſchiedenheit zwar gelangen mußte, ſollte ferner ſie einmal erſcheinen als ein weſentlich integrirender Theil moderner Tonkunſt überhaupt, und anderer Seits doch auch Nichts verlieren oder vergeben von dem durch Zweck und Recht ihr gebotenen Maaße angeſtammter Würde und Feier, ſollte — mit einem Worte — ſie werden eine Kirchenmuſik, wahrhaftig und rein, aber im Sinne auch wahrhaft moderner Kunſt der Töne, weder das Eine noch das Andere zu viel oder zu wenig: ein ſchönes Maaß freilich, das zu meſſen und zu halten den Wenigſten das Talent und die Kraft gegeben war, und woher es kommt, daß ſelbſt aus jener Zeit nur ſparſam vollendete eigentliche Kirchencompoſitionen zu uns herüberragen, und daß, als bald darauf die darſtellenden Mittel der modernen Muſikkunſt ſich noch vermehrten, faſt nirgends ſo häufig auch das eigentliche moderne Element mißverſtanden oder überboten wurde, als in dem einzelnen Reiche der Muſik der Kirche.

§. 168.

Fortſetzung.

Vor Allem war es Carl Philipp Immanuel Bach, der in dieſer Richtung für den Einfluß der Gluck'ſchen Operreform auf die Muſik der Kirche — und nicht allein empfänglich ſich zeigte, ſondern denſelben auch zu empfangen und anzuwenden verſtand. Bach,*) der Anfangs Rechtsgelehrter werden ſollte und dazu die Thomasſchule in Leipzig, wie nachgehends die Univerſität daſelbſt und zu Frankfurt a. d. O. beſuchte, genoß allen muſikaliſchen Unterricht einzig von ſeinem großen Vater Sebaſtian: von der Tiefe und Gründlichkeit dieſes Mannes gelehrt, von der für jene Tage ungemeinen Virtuoſität deſſelben herangebildet, dazu von einer Pietät erfüllt, wie ſelten wohl ein Kind und wie keiner auch ſeiner eigenen leiblichen Brüder, die auf die erhabene Richtung des väterlichen Willens nur mit unbedingteſter Verehrung und Bewunderung ihn hinblicken, ja für unerreichbar die Gewalt dieſes Genius ihm erſcheinen ließ, war Anfangs und eine lange Zeit ſeines Lebens hindurch auch ſein Beſtreben in der Kunſt vorzugsweiſe nur

---

*) Geboren zu Weimar 1714 und geſtorben zu Hamburg 1788.

gerichtet auf ein geiſtiges Durchdringen der Form, da hier nur das Begreifliche für ihn wie für Viele in den Werken des großen Vaters lag, und da für ſolche Gründlichkeit allein auch nur der Unterricht ausreichte. Zur Künſtler- und Kunſt-Nothwendigkeit — möchte ich ſagen — war kraft langer Gewöhnung nicht minder ihm denn ſeinem Vater jener gewaltige Fugenſtyl und ſtudirte Contrapunkt im Kleinen wie Großen geworden. Doch daß ganz und gar auch ſein Weſen darin aufgegangen wäre, daß dieſe Form ihm hätte dienen müſſen für alle Geſtalten, — dazu fehlte ihm ſowohl die Abgeſchloſſenheit Jenes in ſich ſelbſt als die Händel'ſche rieſige Luſt in Gewaltigem und Coloſſalem; dazu hatte die Mutter wieder zu viel zartes, tiefes Gemüth, zu viel Liebe und Sinn zum frohen Leben, zu viel fromme Heiterkeit ihm aufgeerbt, und kaum hatte das Schickſal zu einer gewiſſen Selbſtſtändigkeit ihn nach Außen wie nach Innen geführt, ſo fühlte er in jener und ſolcher Nothwendigkeit doch, daß — wie er ſich in ſeiner Autobiographie ausdrückt *) — „die Muſik vornehmlich auch das Herz rühren müſſe“: ein Gefühl, das, immer heller erwachend, dann nothwendig auch den Willen zur That erregen mußte; und geben wir zu ſelbſt, daß Bach Anfangs nur in ſeinen Claviercompoſitionen zu verwirklichen ſuchte, **) was ſeinem Geiſte in ſofern als ein neues höchſtes Kunſterforderniß vorſchwebte, und daß dabei er Manches von der Erhabenheit und geiſtigen Größe der Form, worin der Vater und Lehrer ihm letztes und höchſtes Vorbild geweſen, verloren gehen ließ, ſo war doch ferner kaum auch Gluck mit ſeinen neuen Werken erſchienen, als, was vorher er nur geahnt, gefühlt, gedacht, zur feſteſten Ueberzeugung in ihm ward, und er nunmehr auch Hand an die Kirchenmuſik legte, um mit der Wahrheit ihres Weſens zugleich jene Annehmlichkeit des künſtleriſchen Ausdrucks zu verbinden, die ihm eben als der Weg erſchienen, das Herz des Volkes auch in ſeiner Weiſe zu rühren, ſo ſehr, daß an Größe und Erhabenheit er von dem Augenblicke an ſeinem Vater nicht mehr gleich kommen mochte, aber nicht allein, was ſolche Menſchenwürde anbetrifft, ebenbürtig ihm zur Seite ſtand, ſondern an Eingänglichkeit und Liebreiz ihn wohl noch übertraf, und ſo ſehr zwar, daß, wie Gluck für die dramatiſche, ſo unſer Ph. E. Bach demnach, und indem er bei dieſem ſeinem Streben das Höchſte der Kunſt in Folge ſeiner Erziehung ſchlechterdings nicht zu ſchmälern vermochte, gewiſſermaßen den Anfang für eine

---

*) Dieſe ſteht in Burney's Tagebuche einer muſikaliſchen Reiſe, im dritten Bande der deutſchen Ueberſetzung pag. 198.

**) Dieſen ſeinen Einfluß auf die Clavier- und überhaupt Inſtrumentalmuſik näher ans Licht zu ziehen, wird Aufgabe demnächſt folgender Paragraphen ſeyn.

ganz neue, oben bereits näher bezeichnete, dem modernen Kunſt-elemente entſprechende Aera der Muſik der Kirche in ſich beſchreibt. Führe ich nur ſein, deshalb auch ſo weit berühmtes doppelchöriges „Heilig“, das 1778, alſo gleich bald nach Glucks Erſcheinen, von ihm componirt und 1779 gedruckt wurde, ſein Oratorium „die Iſraeliten in der Wüſte“, welches 1775, und ſein Oratorium „Chriſti Auferſtehung und Himmelfahrt“, das 1787 in Partitur die Preſſe verließ, zum Beweiſe an: welche unvergleichlichen Chöre, welch’ überhaupt mächtige, tief eingreifende und doch zugleich auch dem bewegten Gemüthe ſo wohlthuende Muſik! — Die mögen Recht haben, welche den Begriff der Claſſicität blos in der nackten Geiſtigkeit, in der aller ſinnlichen Mittelfähigkeit entrückten, rein geiſtigen Durchdringung bis ſelbſt zur Form hin faſſen, wenn ſie ſagen, unſer Bach ſey an Claſſicität von Händel, ja ſelbſt noch einem Haſſe, Graun und Schulz übertroffen worden, aber ſicher war vor Allen er es doch, welcher mit der claſſiſchen Wahrheit zugleich auch eine claſſiſche Schönheit der Form und zuerſt zwar auch in der Kirchenmuſik zu verbinden wußte, und unbeſtritten war es daher auch, daß er, wie Gluck eine dramatiſche, ſo eine kirchliche ächt deutſche Muſik begründete und förderte. Laſſe ich ferner ſeine Melodien zu Cramer’s Pſalmen und Sturm’s geiſtlichen Geſängen ins Gedächtniß zurückrufen: wo war vordem ein ſo frommer, wahrhaft religiöſer Sinn und doch daneben auch ſo viel Lieblichkeit, Anmuth und gotterfüllte Heiterkeit?! — Selbſt in unſers Bach älteren Werken nicht, die ganz und gar an die väterliche Form ſich anzulehnen ſtrebten, ohne, weil anderm Boden entſproſſen, den väterlichen Genius auch zu athmen, und weshalb, um ihn zu begreifen, man vorſichtig ſeyn muß in Begründung des Urtheils. Allerdings haftet, was die Form betrifft, auch an dieſen ſpätern Compoſitionen Bachs noch Manches, was lediglich der Zeit anheim fällt; ſo namentlich in Sachen der Inſtrumentation und der Form der Arie; allein ſo wenig Gluck die begonnene Reform der dramatiſchen Muſik zum vollendeten Abſchluſſe zu bringen vermochte, eben ſo wenig ſollte Bach auch eine moderne Kirchenmuſik in ganz vollendeter Geſtalt ſchon liefern. Vergleichen wir Glucks Begleitung und Arie in der Oper: was an ihnen Gutes und für unſern Sinn und Begriff Mangelhaftes erſcheint, treffen wir mit dem einzigen Unterſchiede des Charakters, den die Beſtimmung erheiſcht, wieder in Bachs Kirchenſachen; aber wie Mozart dort die letzte geweihete Hand anzulegen hatte an den prachtvollen Bau, ſo bedurfte es auch hier eines Genius noch, der, weniger feſt wurzelnd noch im Boden der Vergangenheit, mit friſcher, ungetrübter Kraft das Begonnene und Empfangene zu vollenden und zu erheben vermochte zu der Höhe, wohin das Auge des erſten Sichters, um des nöthigen Rückblicks willen, auch gar noch nicht zu reichen ver-

mochte, und das, dieſer Genius war — Joſeph Haydn, jener unſer Mann *), dem die Kunſt, und namentlich die deutſche, auch in ſo mancher andern Beziehung noch, was folgende Betrachtungen zeigen werden, ſo unendlich Vieles zu danken haben ſollte, und der, wenn er hier als Vollender eines angefangenen Werkes nur erſcheint, um ſo größer und mehr dort natürlich für das Auge der Nachwelt hervorragt, wo wirklicher Schöpfer und Begründer neuer, bisher noch nicht gekannter Formen und Geſtalten er werden ſollte.

§. 169.
Fortſetzung.

Wunderbar genug ſpricht ſich dies innere, künſtleriſche und kunſthiſtoriſche Verhältniß zwiſchen den beiden Meiſtern C. Ph. E. Bach und J. Haydn auch in dem äußern perſönlichen ſchon aus, in welchem dieſelben zu einander ſtanden, ohne daß von jenem ſie weiter Etwas ahneten denn den Anfang ihres Strebens. „Von Allem" — ſagt einmal Bach in ſeiner oben erwähnten Selbſtbiographie — „von Allem, was beſonders in Berlin und Dresden zu hören war, brauche ich nicht viele Worte zu machen; wer kennt nicht den Zeitpunkt, in welchem mit der Muſik ſowohl überhaupt, als beſonders mit der accurateſten und feinſten Ausführung derſelben, eine neue Periode ſich gleichſam anfing, wodurch die Tonkunſt zu einer ſolchen Höhe ſtieg, wovon ich nach meiner Empfindung befürchte, daß ſie gewiſſermaßen ſchon viel verloren habe." Er begriff ſonach ſeine Zeit; aber mußte mit dieſem Begreifen ſich ſofort auch der Wille und Entſchluß paaren, nicht von dem Verlangen der Zeit ſich mit fortreißen zu laſſen, ſo ahnete er keineswegs doch, daß mit dieſem Entſagen er ſogleich ſich auch erhob über ſeine Zeit und daß neuſchaffend er da erſcheinen ſollte und würde, wo nur enthaltend und vermeidend er für ſich ſelbſt gleichſam wirken wollte. „Was ich weiß" — geſtand dann einmal wieder Haydn — „was ich weiß, habe ich dem Carl Philipp Emanuel Bach zu verdanken." Alſo kannte und verſtand nicht minder er auch ſeinen Anfang, ſein Beginnen, aber daß es ein bloßer Anfang, ein bloßes Beginnen war, daß er fortſetzen und vollenden würde, was von Jenem war angefangen, — wann wäre je dem gottergebenen Meiſter dies klar geworden? — Den freundſchaftlichſten Umgang pflegten die Beiden, und hatte eine gewiſſe Sympathie der Seelen ſie vielleicht nach Außen hin zu einander gefügt, ſo konnte jene Höhe idealer und doch dem Menſchlichen noch nahe genug ſtehender Lebensbildung, auf welcher eben Bachs Werke ſich hielten, jenes fröhlich wechſelnde Empfindungsſpiel

*) Geboren zu Rohrau an der ungarnſchen Gränze 1732 und geſtorben zu Wien 1809.

mitten in der kräftigſten, ſicherſten, bedeutungsvollſten und großartigſten Zuſammenhaltung des Ganzen, wodurch dieſelben ſich auszeichneten, und wodurch ſo neu und mächtig erwärmend ihre Sonne über der geſammten muſikaliſchen Welt aufging, auf Niemand auch wohl anregender und fördernder einwirken, als auf eben den ſo gemüthreichen, ſeelenvollen Joſeph Haydn, der unter oder über jener Sonne nun den ungetrübten, götterfrohen, reinen blauen Himmel auch ausbreitete und das Volk des achtzehnten Jahrhunderts endlich nach Ausgang deſſelben auch mit Tönen beten lehrte vollkommen zu ſeinem Gott, wie Ton und Bildung des Herzens in der Zeit es nur verlangten, und wir beten müſſen im Geſange und in der Muſik überhaupt, wollen fromm wir ſeyn im Herzen und doch erſcheinen auch vor dem Höchſten in dem Gewande, das moderne Bildung in aller Richtung uns angethan. Daß ich es ſage: wer Mozart mir erſcheint gegenüber von Gluck auf dem Gebiete der Oper, der will mir J. Haydn ſeyn gegenüber von C. Ph. E. Bach auf dem Gebiete der Kirchenmuſik. Mag man darin nicht Unrecht haben, daß er in dem Zuthun des Lieblichen zum Wahren, des Gemachten zum Empfundenen, oft ein wenig zu viel that und wagte für das Reich und den Charakter der Kirche; daß er hie und da, z. B. im Fache der Meſſe und des Oratoriums, weniger durch Aeußerlichkeiten ſich hätte anregen laſſen mögen und mehr feſthalten an ſeinem eigenen, wie an der Worte Innern, ſo darf man doch nicht vergeſſen auch, daß Haydn lebte unter einem Himmel und unter einem Volke, das in jenen Tagen weniger wollte Ideen denn Geſinnung, und wo nicht von der Kunſt zum Volke, ſondern vom Volke zur Kunſt er gelangen konnte, deſſen ganzer Ausdruck er dann auch hier wurde. Zu Haydn's Zeiten ahnete Oeſterreich noch nicht den nachmals kommenden Wechſel von Erniedrigung und Wiedererhebung, kannte kein Rütteln an dem Zuſtande jener unſchuldigen Herzensheiterkeit, jener kindlich liebevollen, frommen, innigen Naturempfindung, jenes natürlichen Behagens und Wohlempfindens, das ein väterliches Herrſcherhaus über ſein Volk ausgegoſſen, und wie hätte da, ſelbſt in andächtigſter Stimmung, ſein eigenſter Sänger anders die Leier erklingen laſſen mögen denn in gleichem freiem Lebensgenuß, der beim Menſchen ja immer nur zu leicht zur Unmäßigkeit treibt? — Soll es wahr ſeyn, daß nicht nach der Spitze der Gedanken es unſern Haydn trieb, vielmehr das ganze ſinnliche Leben ſelbſt, wo er auf dem Gebiete der Kirchenmuſik ſtand, in ihm aufgequollen ſey, ſo war der Strom dieſer Quelle zwar ein daſeynsfroher, doch auch ein liebe- und ein herzenswarmer, und dieſe Liebe eben iſt ja die Wahrheit in der Kunſt, die immer nur ſinnlich zunächſt ſeyn kann, weil aus der Sinnlichkeit ſogar ſie ihre Stoffe nimmt. Seine Meſſen — ja ſie ſind oft wohl etwas zu heiter; aber

auch nur die Kinder Oeſterreichs und ſeine eigenen frommen Geſinnungen, die „nur heiteren Muths ihn zum Vater aufblicken ließen“, ſtanden ihm dabei vor. Seine Oratorien — nicht blos erbauen wollte er „ſeine lieben Wiener“, ſondern auch vergnügen, und gedachte er bisweilen auch wohl ihrer Schwäche gegen die Verſuchungen der Freude, ſo war er doch zu gut, zu lieb, zu ähnlich ihnen, als daß er hätte blos mahnen und über die Mahnung hinaus die Freude ihnen vorenthalten können. Glaubte er doch ſelbſt ſich niemals frommer als in den Tagen, in welchen er z. B. ſeine unvergängliche „Schöpfung“ ſchrieb, und in welch' heiteren, blauen Himmel ſchaut hier das freudeſtrahlende Auge!? — Daß dieſes nie mißverſtanden und jener nie getrübt worden ſeyn möchte! —

Vergeſſen wir übrigens nicht, neben Haydn auch noch zu nennen einen Johann Heinrich Rolle *) und den im vorhergehenden Kapitel ſchon erwähnten Johann Gottlieb Naumann, welcher erſtere ziemlich gleichzeitig mit „Vater“ Haydn in mehr denn ein Dutzend Oratorien und circa acht Paſſions-Cantaten ein Muſter von zarter Gemüthlichkeit in frommer und immer wahrhaftiger Ausdrucksweiſe aufſtellte, und welcher letztere, namentlich und z. B. in ſeinem „Vater Unſer“, ſelbſt der ſpäteſten Nachwelt noch ein Vorbild hinterlaſſen hat, wie mit dem Wahren in der Kirchenmuſik ſich immerhin auch das ächt Schöne und Liebliche verbinden läßt. Ja die Schule, und was wir ſo heißen in der Muſik, pflegte Anfangs die Werke Rolle's noch vorzuziehen denen von Haydn, und wirklich auch zeichneten ſie mehr als dieſe ſich aus durch ſtrenge Correktheit, was damals vielſeitig noch als das ſchönſte Zeichen im kirchlichen Satze angeſehen wurde; welchen wirklich gediegenen, feinen Geſchmack, großen Melodienreichthum und natürlichen Fluß er übrigens neben dieſer ſeiner ſtrengen Schul-Correktheit auch noch entfaltete, dennoch vermochte er ſeinen Melodien wie Harmonien nicht jenen innern warmen Lebensathem zugleich einzuhauchen, über welchen der Sinn ſelbſt des verſtändigen Hörers nur zu gern ſelbſt die größeſten Vorzüge der Correktheit, Wahrheit und Annehmlichkeit vergißt, wie alle nicht zu groben Fehler dagegen nachſieht, und wodurch Haydn eben einen ſo beiſpielloſen Sieg errang über alle Zeitgenoſſen und alles Volk auch im Fache der Kirchenmuſik, ſo dankbar die Geſchichte immerhin die Beſtrebungen eines Rolle und der übrigen Gleichgeſinnten anerkennen muß. Näher kam in dieſer Beziehung dem Vollender und Meiſter der modernen Kirchenmuſik Naumann aber mit Haydn ſchöpfte auch ſein Genius, von ſeiner erſten

*) War geboren zu Quedlinburg 1718, zuletzt Muſikdirector in Magdeburg, und ſtarb 1785.

Lebensbewegung an, aus ein und derſelben Quelle, nämlich aus der niemals getrübten, auf jedem Halme, auf jedem leiſen Wehen der Himmels- und Erdenkörper das Zeichen göttlicher Liebe, Güte und Freundlichkeit tragenden, freien Natur. Den Hirtenſtab in der Hand hatte Naumanns Auge gebadet in den Harmonien jener Ereigniſſe, die jedem ächt poetiſchen Gemüthe den höchſten Aufflug zu verleihen und zu geſtatten pflegen; hier hatte ſein leicht empfängliches Herz das erſte Wohlgefallen und den Sinn für wahrhaftige Schönheit eingeſogen, und als nachher er ſtark geworden an der Seite eines Martini und anderer wahrhafter Gelehrten in der Muſik, diente alle Kraft doch auch nur, das Verlangen jenes mit der Milch gleichſam zum unveräußerlichen Eigenthum gewordenen Sinnes zu befriedigen. Selbſt wo er zürnen und erſchüttern will, kann er es nur mit Anmuth und Liebe, und wo eine Furcht ihn ergreift, iſt es nur eine gottſelige und gottergebene. So treffen wir ihn in allen ſeinen Werken und Oratorien, unter welchen „Gli Pellegrini“ als das werthvollſte gilt, und ſo müſſen immer wir ihn halten für einen thätigen Mitarbeiter an dem Werke, das, von C. Ph. E. Bach begonnen, J. Haydn vollendete.

§. 170.

Fortſetzung.

Jenen Theil der Kirchenmuſik insbeſondere anlangend, der durch die Orgel für ſich repräſentirt wird, waren es beſonders die beiden Brüder Wilhelm Friedemann und Johann Chriſtian Bach, dann der Dresdner Muſikdirektor Gottfried Auguſt Homilius und endlich der weltberühmte Abt Vogler, welche auf dieſem Gebiete unnennbare große Verdienſte ſich erwarben, und daſſelbe nicht allein im Allgemeinen einer höheren Cultur zu unterwerfen, ſondern im Speciellen auch für den bisher betrachteten Einfluß der dramatiſchen Muſikreform auf die Tonkunſt in der Kirche empfänglich zu machen und zu befähigen vermochten. Wunderbar genug ſind ſämmtliche Namen deutſche, aber Deutſchland auch war es vor ganz Europa, das ſchon in gegenwärtiger Periode in Sachen der Kirchen- und Inſtrumentalmuſik ein mächtiges Vorrecht ſich zu erwerben anfing, und wie mächtig ſelbſt Italien ſich bis dahin jeder Störung der alten Würde ſeines Orgelſpiels von Außen, von Seiten der dort verfallenen dramatiſchen Kunſt her ꝛc., erwehrt hatte, es mußte gleichwohl ſich beugen vor der Größe Deutſchlands, das kurz vorher noch alle Muſik faſt in den ſtrengen, geiſtdurchlebten Organiſten-Schulen concentrirte. Der Gebrüder Bach Wirkſamkeit hat zwar, als für die hiſtoriſche Entwickelung von Bedeutung, zum Oefteren ſchon beſtritten werden ſollen; allein in der ausſchweifenden Lebensart eben,

welcher ſie ſich ergeben und welche über einen großen Theil des muſikaliſch cultivirten Europas, ſie führte, — in dieſer Lebensweiſe mit ihren natürlichen Folgen und in Verbindung mit ihrer unvergleichlichen, damals unübertroffenen, praktiſchen wie theoretiſchen Meiſterſchaft eben lag auch die Nothwendigkeit eines allgemeinen künſtleriſchen Einfluſſes ſchon begründet. Wilhelm Friedemann *) war der älteſte Sohn von Sebaſtian Bach und erhielt ſonach von dieſem wohl nicht blos den erſten, ſondern auch den ſorgfältigſten Unterricht vor allen ſeinen Brüdern. Daneben hatte eine gütige Vorſehung nach allen Richtungen hin mit den merkwürdigſten Geiſteskräften ihn ausgeſtattet, vor Allem aber zur Muſik. Schon als Knabe war er Meiſter auf Orgel und Clavier, obſchon er Rechtsgelehrter werden wollte und ſollte, und ſelbſt der nicht leicht zu befriedigende Vater hoffte Großes von ihm, wie auch die übrigen Lehrer in andern Fächern eine glänzende Zukunft ihm prophezeihen zu dürfen vermeinten. Die Muſik behielt ein Vorrecht auf ſeine Neigung: er ward Organiſt an der Sophienkirche zu Dresden; kam dann nach Halle, weshalb man insgemein ihn auch nur den „Halleſchen Bach" zum Unterſchied von ſeinen Brüdern zu nennen pflegte; um ſeiner wunderbaren Meiſterſchaft willen ertrugen Gemeinde, Vorgeſetzte und Untergebene alle ſeine Launen und Fehler; nirgends aber duldete es ihn; er wandert fort wieder; durchzieht ganz Deutſchland, bald hier, bald dort kürzere oder längere Zeit privatiſirend; aber indem er ſo wandert und überall ſeine Kunſt zum Vorbilde ausſtellt, wirkt er allgemeiner und mehr auch, denn bei irgend welcher Fixirung ihm hätte möglich werden können.

Aehnlich verhält es ſich mit Johann Chriſtian Bach **), ſeinem jüngſten Bruder, nur daß dieſer mehr Lebensluſt und Lebens-Frohſinn noch beſaß und in ſein Künſtlerthum, das theils vom Vater, theils und hauptſächlich aber von dem Bruder Carl Philipp Emanuel er empfangen, überzutragen auch verſtand. Umgang mit italieniſchen Sängerinnen ward Veranlaſſung, daß er nach Italien ſich wendete, und kaum in Mailand angekommen, erhielt er daſelbſt die Domorganiſten-Stelle. Mit Freuden hörten die Italiener ihn ſchlechtweg blos den „Mailänder Bach" nennen, und wie ſie entzückt waren über die Pracht und den Glanz, den zugleich mit Anmuth er ſelbſt dem erhabenſten und großartigſten Spiele ſeines Rieſeninſtruments zu verleihen wußte, ſo ward er allein auch fortan ihr Muſter und ſeine Kunſt die Norm ihrer Studien, die allerdings nun faſt zu viel Sinnliches ſchon brachte an die Stelle früherer geiſtiger Gediegenheit, und

*) Geboren zu Weimar 1710 und geſtorben zu Berlin 1784.

**) Geboren zu Leipzig 1735 und geſtorben zu London 1782.

damit die Gränzen einer ſchönen Vermittlung des modernen Elements in dem kirchlichen Orgelſpiele eher überſchritt als innehielt, doch die immerhin auch noch groß genug war, das Volk herbeizuziehen wieder, von wo die frühere rein geiſtige Richtung es wohl ſchon verſcheucht hatte, und die daher in ſolcher Hinſicht, in Hinſicht auf die Volksthümlichkeit, welche dem Orgelſpiele ſie verlieh, ſtets von der Nachwelt dankbar genannt zu werden verdient, um ſo mehr, als vor weiteren Ausſchweifungen Gegenſätze in Menge, welche noch herüberragten aus den Burtehude-Seb.-Bach'ſchen Zeiten, bewahrten.

Und einer ſolcher Gegenſätze, der deſto wirkſamer aber ſeyn mußte, je weniger er auf einer gewiſſen muſikaliſchen Orthodoxie beruhete, vielmehr entſchieden und feſt, nur in ſtets würdiger Weiſe dem Fortſchritte ſich anſchloß, den bei ſolch' allgemeiner Bewegung im großen öffentlichen Kunſtleben unvermeidlich auch die Muſik der Kirche und namentlich das Orgelſpiel zu nehmen hatte, war gerade jener Homilius, *) der nicht nur Erbauung und Andacht zu erwecken und zu fördern verſtand durch die Macht ſeiner Töne, ſondern, wie er dies erreichte im ganzen Maaße künſtleriſcher Möglichkeit, auch durch einen höchſt eigenthümlichen Schwung und ein außerordentlich geſchmackvolles Regiſtriren ſogar die allgemeinſte Bewunderung auf ſich zog, ohne dadurch derjenigen harmoniſchen Tiefe, welche vorzüglich es iſt, die im erbaulichen Orgelſpiele wirkt, und auf welche vorzüglich auch hier nur mit Sicherheit ein größerer Effekt ſich bauen läßt, den geringſten Abbruch übrigens zu thun. Man hat Seb. Bach wohl ſchon den Albrecht Dürer der deutſchen Muſik und vor Allem der Orgelſpielkunſt genannt, und wenn man darnach Homilius mit Lucas Cranach zu vergleichen ſuchte, ſo ward in der That wohl das Verhältniß nicht dabei verkannt, in welchem dieſer Kirchen-Componiſt und Orgelſpieler einerſeits zu jenem ſeinem Vorgänger und deſſen Zeit ſowohl als andererſeits zu dem kommenden modernen Tage ſeines Berufs ſich befand.

§. 171.

Fortſetzung.

Ihren eigentlichſten und letzten modernen Höhepunkt indeſſen ſollte die Orgelſpielkunſt erreichen erſt in und durch den Abt Vogler (Georg Joſeph mit Vornamen). — Ich fühle, wie gewagt es iſt, dieſen Satz ſo bedingungslos auszuſprechen. Schon C. M. von Weber ſagt in ſeinen hinterlaſſenen Schriften, daß ein Theil ihn (Vogler) anſtaune, ohne ſeinen

*) Geboren zu Roſenthal an der böhmiſchen Gränze 1714 und geſtorben zu Dresden 1785.

unendlich tiefen Geiſt ergründen zu können oder auch nur zu ergründen zu wagen, während ein anderer wieder auf ihn ſchimpfe und ſchreie, weil er ihn nicht verſtehe u. ſ. w.; aber er redet weiter auch in dankbarer Liebe ſeinen unvergeßlichen Lehrer dort an:

„Vor dir verband ſich ſo noch nie
das Wiſſen mit dem Genius“ —

und hätte in jeder anderen Beziehung er nicht Recht damit geſprochen, ſo iſt dies geſchehen doch in Beziehung auf die Muſik der Orgel. Was vorher in ſolcher Förderndes und Fortſchreitendes im Sinne moderner Tonkunſt geſchehen ſeyn mochte, immer ſtand es mit einem Fuße noch im Reiche alter Sitte und Gewohnheit, immer war es nur ein Werk bereicherter Erfahrung: Vogler erſt zog das Weſen der Orgel, von ihrer Behandlungsweiſe an bis auf ihren Bau hinaus, in das Gebiet wiſſenſchaftlicher Forſchung, und kecklich kann man behaupten, daß von dem Augenblicke an auch erſt das Virtuoſenthum auf Clavier und Orgel ſich von einander zu trennen anfing, um jedes in beſonderer Richtung ſeine Fortbildung zu ſuchen. Wie weit zurück wir die Kunſt des Clavierſpiels verfolgen: ziemlich bis auf Vogler war faſt ausſchließlich ſie in den Händen der Organiſten, und machte hie und da das eine oder andere Talent auch ſich beſonders bemerklich allein auf dieſem Inſtrumente, ſo war meiſtens es doch durch die Orgel erſt gelangt zu demſelben, wie dies in manchem Betracht ſogar von Mozart behauptet werden könnte, obſchon deſſen frühes Auftreten ſchlechterdings hier keine andere Anſicht begründen kann, indem mit Vogler's Wirken es ziemlich in eine Zeit fällt. Allerdings war auch vor dieſem, wie in den vorhergehenden Paragraphen angedeutet, ſchon Manches geſchehen, um mit dem geiſtigen auch das eigentlich ſchöne, mit dem claſſiſchen das moderne Princip in der Orgelkunſt zu verbinden; gleichwohl unterlag allem Streben dahinaus, ſelbſt dem der ſo höchſt ſinnlich geſtimmten Gebrüder Friedemann und Chriſtian Bach, fortan noch das Monopol des ſtrengen Contrapunkts und des unfehlbaren Generalbaß-Schlendrians, wie C. M. von Weber eben ſo treffend als ſarkaſtiſch ſich ausdrückt, und erſt Abt Vogler wagte es, dieſes Monopol als Grundlage der Orgelſpielkunſt im Allgemeinen zu entrücken, wie hingegen dieſe, jedem andern Zweige muſikaliſcher Geſtaltung gleich, zu bauen auf Weſen und Inbegriff wirklich ſchöner Tonkunſt. Darauf hin war all' ſein Bemühen in Praxis und Theorie gerichtet, und muß die Verehrung ſelbſt, ohne blinde Vorliebe, auch zugeſtehen, daß in jener er vielleicht zu weit damit ging, indem durch nicht künſtleriſch ſchöne Naturmalereien er die Orgel vielleicht etwas herabzog aus der Höhe, dem Reiche ihrer Erhabenheit und Würde,

ſo iſt deshalb weniger doch wohl ſein Wille und ſein Syſtem ſelbſt anzuklagen (wie leider zum Oefteren ſchon geſchehen), als vielmehr der Umſtand, daß Anfeindungen aller Art ihn nöthigten gewiſſermaßen, zu einem verzweifelten Uebermaaße ſeine Zuflucht zu nehmen und durch eine allerdings wohl übertriebene Popularität das in Praxis zu gewinnen, was theoretiſch, in ſeinen Schriften über denſelben Gegenſtand, er berichtigend und ſyſtematiſch dann zu leiten gedachte und wirklich auch leitete, nämlich die öffentliche Meinung; da in Wahrheit nicht Zufall etwa einen durchgreifenden Einfluß mit der Zeit ihm geſtatten ſollte, ſondern in Folge ausdrücklichen Vorſatzes er ſelbſt dieſen ſich und ſeiner Sache erringen wollte, darnach alle ſeine Lebensweiſe, alle ſeine Thätigkeit einrichtete und ordnete, und hiernach wirklich denn auch das Ziel erreichte, nach welchem ſolchergeſtalt er mit Unabläſſigkeit und dem raſtloſeſten Eifer getrachtet. Kaum nämlich hatte Vogler*) die Kunſt zu ſeinem Berufe gewählt, und als fertiger Clavier- und Orgelſpieler die Ueberzeugung gewonnen, daß die Muſik der Kirche, ſollte Antheil ſie erhalten an dem Aufſchwunge, den die Muſik überhaupt und beſonders im Theater und Concert genommen, deſſen nur fähig werden könne, wenn ein gleiches kunſtwiſſenſchaftliches Princip, das Princip des Wahren und Schönen zugleich in Inhalt und Form, ſie von da aus zu ihrem Mittelpunkte, zu ihrer eigentlichſten belebenden Macht erhoben, — kaum war dies geſchehen, ſo duldete es ihn auch nicht lange mehr an einem Orte, mochte er nirgends ſich und ſein Thun irgendwie fixiren, ſondern drängte es überall ihn hin, durch ganz Deutſchland, nach England, Schweden, Dänemark u. ſ. w., durch Lehre und Beiſpiel, das lebendige Wort wie die augenblickliche That zu verbreiten und wo möglich zu gleicher Anerkennung zu erheben, was ihm ein feſter Glaube war geworden. Ueberraſchte manchmal dabei ein früherer Schulzwang und eine in umfaſſenden Studien gewohnt gewordene Strenge den nach lauter äſthetiſchen Bildern Dürſtenden, und war daher die Art und Weiſe ſeines Wirkens nicht frei völlig von Pedanterie, Eigenſinn und mancherlei Seltſamkeit, ſo blieb die Sache immer doch ein und dieſelbe und ſchrieb ihr glänzender Erfolg dies Alles gern auf die Rechnung der kleinen Eitelkeit, mit welcher der würdige Mann, ziemlich allein ſtehend damals auf ſeinem Felde, der großen Kraft ſich wohl bewußt war, und mit welcher ſpäter er

*) Geboren zu Würzburg 1749, ſollte er erſt Rechtsgelehrter, dann Geiſtlicher werden, aber im Hauſe ſeines Vaters, eines Geigenmachers, unter lauter Künſtlern und Kunſtgetrieben groß geworden, erwachte ſein Talent und ſeine Liebe zu früh und zu kräftig zugleich, als daß ein anderer Wille nachgehends noch hätte Herr darüber werden können. Er ſtarb zu Darmſtadt 1814.

auch die vielen und wirklich außerordentlichen Verdienſte ſich bisweilen vorerzählen mochte, die in angedeuteter Weiſe in Wahrheit er ſich um die Kunſt des Orgelbaues und Orgelſpiels — überhaupt um die Muſik der Kirche (wenn weniger auch als dramatiſcher Componiſt) erworben, ohne zu gedenken noch ſeiner Thätigkeit als speclulativer Schriftſteller und eigentlicher Lehrer der Tonkunſt überhaupt, wovon gelegentlich im dritten Capitel dieſer Periode das Nöthige beizubringen ſeyn wird.

§. 172.

Einfluß der dramatiſchen Muſik-Reform auf die Kammermuſik.

Nicht weniger groß, durchgreifend und ſtark wohl, denn auf die Kirchenmuſik, wirkte die Gluck'ſche Opern-Reform auch auf die Kammermuſik, wohin hier die ſogenannte Haus- und Concertmuſik zugleich gerechnet ſeyn mag; nur lag es in der Natur der Sache, daß dieſſeits ſolcher Einfluß für die allgemeine Beobachtung nicht ſo merklich hervortrat. Wie früher mit der Kirchenmuſik, ſo ſtand ſeit der allgemeinen Verbreitung und dem — wenn ich ſo ſagen darf — volkslebendigen Aufſchwunge der Oper Haus- und Concertſaal fortan mit dieſer und dergeſtalt in austauſchendem Verkehr, daß, was weſentlichſt und meiſtens ſie bedurften, ſie vorzugsweiſe auch nur daher zu holen pflegten, wie dies ja ſelbſt heutzutage noch wohl der Fall iſt, wenn nicht auch in ſolch' großer Ausdehnung und in ſolchem Umfange, wie damals vielleicht, da die Zeit mancherlei neue, ſelbſtſtändige Formen wieder hervorgebracht hat, die, obſchon dem Theater urſprünglich entſproſſen, nach der Hand doch und durch den Prozeß der Entwickelung ein unveräußerliches Eigenthum der Cammermuſik geworden ſind. Das nach Außen Gekehrte aber liegt der allgemeinen Betrachtung immer zunächſt vor, und in gegenwärtigem Falle bewährte ſich der Satz unſtreitig mehr als in jedem andern, weil das Aufſehen, der Beifall, den die neuen Operngeſtaltungen (wie gezeigt) erregten, unbezweifelt überall auch, wo Muſik getrieben wurde, im Hauſe und im Concertſaal, das Verlangen nach wenigſtens einzelnen Theilen oder Nachahmungen dieſer Geſammtkörper aufweckte. Sehen wir, um das Alles zu begreifen, nur auf die Gegenwart: eine neue Oper erſteht, die auf einigen angeſehenen Theatern die Stimme des Publicums für ſich gewinnt, und nicht allein, daß ihr Curs durch ganz Europa (möchte ich ſagen) geſichert iſt, ſondern auf allen Clavieren auch liegen ſofort ihre Arien, Arrangements und Ouverturen, und in allen Concertſälen tönen ihre Harmonien und Melodien wieder; ihre Form und Geſtalt wird Norm für alle Muſik, die ſelbſt nur der Unterhaltung ſich widmet, und kaum hat

der Einfluß ſeinen Weg gebahnt, verlangt das gewöhnliche Auge keinen Augenblick mehr zu ſchauen, woher der Strom kommt oder gekommen.

Dahin indeſſen ſieht der aufmerkſame Beobachter, und blieben, jener allerdings unläugbaren Abhängigkeit ungeachtet, immerhin noch Formen genugſam übrig, welche Haus und Concert als ihnen allein angehörig anzuſprechen haben und hatten, ſo iſt für jenen doch hinlänglich Stoff vorhanden, nach welchem nicht minder hier, in der Cammermuſik, denn vorhin in der Kirchenmuſik, der Grad und die Art und Weiſe des Einfluſſes der Oper-Reform ſich ziemlich genau beſtimmen laſſen.

Wir verließen die Cammermuſik in voriger Periode als in einem Kampfe begriffen mit allen geiſtigen und phyſiſchen Elementen, und als den Boden, wo vor jedem andern beide dieſe ihre Fahnen nebeneinander aufgeſteckt hatten in voller Herrſchaft, keines dem andern weichend, aber keines auch dem andern ſich nähernd*): wer ihr Weſen je begriffen, dem leuchtet ein, daß, bei der Schroffheit der Gegenſätze, in beiden Bereichen für ſich allein niemals der eigentliche und letzte Endzweck unſrer Kunſt erreicht werden konnte, und hätte länger der Kampf oder der Sieg des einen Elements für ſich noch fortgedauert, die Muſik als ſchöne Kunſt hätte nothwendig eben ſo viel von ihrem Werthe wieder verlieren müſſen, als vorher ſie, ehe materielle Erwerbungen und Erweiterungen eine ſolche Doppelgeſtaltung ihr möglich werden ließen, als ſolche gewonnen hatte. Als nach Außen hin ſie noch ſchwach war, zeigte nach Innen hin ſie ſich allmächtig ſtark, weil Form und Inhalt harmonirten in Willen und Idee. Daher auf Seiten derjenigen, welche zu verzichten vermögen auf materielle Kräfte und zu erfaſſen blos einen innern tief geiſtigen Gehalt, auch heute noch der merkwürdige Enthuſiasmus für jene ältere Muſik, ſelbſt im Reiche der Cammer. Als nach Außen hin aber ſie ſtark wurde, da hörte der der innere Friede auf, und dieſer Frieden eben doch iſt die Baſis, auf welche allein ſie ſich nach Weſen und Endzweck ſtützt, und von dem entfernt alſo oder deſſen beraubt ſie niemals den letzteren in ſeinem ganzen Umfange, im vollen Maaße zu erreichen vermag. Beraubt aber war ſie deſſelben, als hier allein die Sinnlichkeit, dort blos ein geiſtiges Intereſſe ihr Weſen und ihre Formen durchdrang, und noch lange wohl nicht hätte, und ſo wenig nach der einen als nach der andern Seite hin, ſie eine ſolch' ungemeine, wunderbare Ausbildung und Erhebung, in welcher ſchon gegen Ende unſrer gegenwärtigen Periode hin wir ſie erblicken, erfahren, wäre jener nicht ſobald, als in Wahrheit geſchehen, in ihr Innerſtes wieder zurückgekehrt. Aber gegen Mitte unſrer Periode ſchon und noch früher

*) Vergl. beſonders die §§. 104 ff. des erſten Capitels der vorigen Periode.

ſehen wir die beiden Elemente immer friedlicher und neigungsvoller einander ſich nähern, und noch war ihr letzter Tag nicht vorüber, als beide ſich ſchon mit einer Innigkeit und Liebe umfangen auch in der Cammermuſik, wie kaum dies mehr in der Oper jetzt der Fall ſeyn ſollte, und als auf dieſe Weiſe ſomit auch dort ſich Begriff und Weſenheit der ſchönen Tonkunſt, in welcher eben beide jene Elemente mit gleichem Antheile wirken ſollen, mehr und mehr verwirklichen. Folgende Betrachtungen werden die einzelnen Züge und Charaktere dieſes Geſammtbildes deutlicher hervorheben.

§. 173.

Fortſetzung.

a) Fernere Hebung der Inſtrumentalmuſik.

Des Beweiſes ſchlechterdings nicht bedürftig nämlich konnte eine ſolche Vereinigung des geiſtigen und ſinnlichen Princips, eine ſolche Intention der geiſtigen und phyſiſchen Elemente in der Cammermuſik, wozu die Oper-Reform wie zu ſo manchem andern Guten und Schönen den Weg gezeigt und wodurch demnach auch hier die Idee einer ſchönen Tonkunſt ihre weſentlichſte Realiſirung erhielt, hauptſächlich nur geſchehen und möglich werden durch eine noch ungleich freiere Behandlung, freiere und höhere Belebung der Inſtrumentalmuſik, denn vordem dieſe bereits erlangt hatte, da ſie eben, die ſelbſtſtändige Inſtrumentalmuſik, jetzt ſchon, und wie nachgehends ununterbrochen, den vornehmſten Mittelpunkt bildete alles häuslichen muſikaliſchen Treibens und aller wahrhaft ſchönen Geſtaltungen des modernen Concertſaals, und da durch ſolchen überwiegenden Antheil an der Cammermuſik eben ſie ihre ſo ungemein ſchnelle Ausbildung erlangt hatte. Daß ich nicht wiederhole, was bei früheren Anläſſen ich ſchon in dieſer Beziehung darbrachte: aber welche Selbſtſtändigkeit, welchen außerordentlichen Aufſchwung die Inſtrumentalmuſik ſeit Monteverde's und Lully's Zeiten durch einen Scarlatti, Bach, Händel u. A. gewonnen, — immer noch war ſie einer Seits allein in Händen der Virtuoſen oder diente andrer Seits ſie dem Contrapunkte mit allen ſeinen ſtereotypirten Normen und Geſetzen. Der freien, ungebundenen und aller Feſſeln alter, hergebrachter Sitte entledigten Fantaſie war ſie noch wenig oder gar nicht anheim gegeben, und trat in den Ouverturen der Opern hie und da auch ein polyphoniſcher Schimmer von ihr hervor, ſo war dieſer einzelne Schein niemals doch zu allgemeinerer, ja für ſich noch nicht einmal zu ganzer Wahrheit gelangt. Sinfoniſche Inſtrumentalſätze aller Art exiſtirten; aber durchgehends hatte entweder die Virtuoſität an ihnen ein Recht, d. h. führten ein oder zwei Inſtrumente die Hauptſtimme, trugen

den Geſang vor, und dienten die übrigen ſclaviſch denſelben blos zum harmoniſchen Accompagnement, oder waren ſie Geburten ſtrengen Contrapunkts, wobei ſich jedes Glied ſcheinbar wohl frei bewegte, doch dieſes Scheines ungeachtet eben ſo feſt auch geknüpft war und blieb an den Willen des andern. Wir ſehen, beiderlei Weiſe der Behandlung entſprechen eben den mehr bezeichneten zwei verſchiedenen Richtungen, welche die Cammermuſik bis dahin genommen: das Virtuoſenthum diente allein dem ſinnlichen, der ſtarre Contrapunkt dem geiſtigen Princip; ſolche Scheidung aber mußte aufhören, ſollte die wahre Schönheit und ſchöne Wahrheit auch Platz nehmen in dieſem Gebiete; und aufhören konnte ſie nicht, ehe nicht ein wahrhaft freier, über alles eigentliche Form- und Normweſen, über alle Gewohnheit und Sitte weit erhabener Genius die Inſtrumentalmuſik in ihrem ganzen Umfange in ſeinen Schutz und ſeine Gewalt genommen. Laſſen zuvor wir ihn erſcheinen dieſen Genius: es war wiederum der unſterbliche Joſeph Haydn mit ſeinem Nachfolger W. A. Mozart.

Mag es ſeyn, daß mehr ein ſogenannter Zufall und äußere Verhältniſſe, denn ein vorgefaßter Wille, entſprungen aus tieferer Auffaſſung der Zeit- und Kunſtumſtände, zu ſolch', für das Gedeihen und ſchnelle Emporblühen der ſchönen modernen Tonkunſt im Werth unermeßlichem Werke ihn führten; mag es ſeyn, daß ein anderes, unvorhergeſehenes günſtiges Geſchick ihm den Ball in die Hand gab, mit dem er dann einen ſo wunderbar großen Wurf that, — die Kraft, das Werk zu vollenden, das Geſchick, den Wurf zu thun, lag in ihm, hatte er, und welcher Geiſt, möchte die Welt und was in ihr iſt ſein gewaltiger Arm umfaſſen, — welcher kann ſich rühmen, daß in Allem, was er vollbrachte, er etwas Anderes geweſen, als das bloße Werkzeug, der Spielball eines noch höheren Geſchicks und Willens? — Kein anderer Grund, als Talent, hatte Haydn zur Kunſt geführt; aber indem er Anfangs ähnlich einem Dorfmuſikanten aufwuchs, und ſelbſt nachgehends auch nur ſo lange, als ſeine Stimme gut war, in einer Kirchen-Capelle geduldet wurde, dann ſein Brod ſuchen mußte, ſo gut und wo er es konnte, war vorerſt und durchweg doch nicht die eigentliche Kunſt, ſondern nur Muſik zu machen ſein Beruf: ein Beruf, deſſen er übrigens auch ganz froh war, und dem er treu blieb, wie er fromm und freudig dabei lebte, nur daß dieſe Freudigkeit, die Luſt, „Neues“ zu machen und ſein Talent ihn auch trieben, Mancherlei zu verſuchen, was früherer Unterricht oder das vor Augen habende Beiſpiel ihm zwar nicht zeigten, aber was dem Erwerb-Bedürftigen doch wohl zuſagte, weil Andern es gefiel. Dazu hatte als Kind er zwar nur Geige geſpielt, doch nachher auf allen Inſtrumenten ſich herumgetummelt, und nirgends leichter findet der Menſch neue Wege, als wo ungeführt er aus freier Luſt ſich

umher bewegt. Auf Straßen und Kirchenchören hatte Haydn muſicirt, zum Allerwelts-Muſikanten ſich gemacht, der bald ein Menuettchen für eine Bürgerhochzeit, bald ein Quartettchen für ein Ständchen, bald ein anderes Stück für die Hauscapelle eines Gönners bedurfte, und Allen gefallen war doch nothwendig, um den Verdienſt nicht zu verlieren. Dazu taugten die gelehrten Phraſen aber nicht, welche aus einem Bach, Fux, Mattheſon und von Porpora, dem er zu dem Behufe als Aufwärter gedient, er wohl nicht minder gelernt hatte, ſondern dazu mußte leicht und gefällig und doch auch neu geſchrieben ſeyn. Ja neu: Fürſt Eſterhazy, dem er ſpäter als Capellmeiſter diente, wollte immer Neues hören, und dieſem Wohlthäter Alles zu Dank zu machen, war ſein eifrigſtes Beſtreben. Daß er zu Falſchem dabei nicht griff, ſchützte ihn wieder ſein guter Genius, und allen Inſtrumenten gleich hold, kam wie ungeſucht es denn, daß nach und nach er für alle Inſtrumente auch mit gleicher Liebe, erſt einzeln wohl, doch dann auch zuſammen componirte. War zumal doch ſo Etwas „neu"; aber die Univerſalität dieſer Liebe auch war es, welche der Inſtrumentalmuſik überhaupt zum Flügel diente, bis in jenes Reich der unbeſchränkteſten Freiheit endlich ſich zu erheben, und wenn ſie nur dem Körper nach erſt dort war, athmete der allmächtige Geiſt, der damals durch Gluck und ſeine Helfer in die Kunſt gekommen, ihr bald auch innigeres Leben und ſeelenkräftigere Bewegung ein.

Damit knüpfe ich abermals Haydns Wirken und neues Schaffen auch in der Inſtrumentalmuſik als Folge an Glucks energiſches Erſcheinen auf der Bühne, und dennoch wiſſen wir, daß ſein erſtes Quartett und ſeine erſte Sinfonie, alſo die erſten derjenigen Arbeiten, in welchen vornehmlich jene ungleich größere Freiheit und Selbſtſtändigkeit der Inſtrumentalmuſik, von dem geſammten Orcheſter herab bis zum einzelnſten Organe in demſelben ſich ausſprach und offenbarte, er im Jahre 1751 und 1759, ſonach um mehrere Jahre vor Glucks reformatoriſchem Auftreten, bereits zu Tage förderte; aber wir wiſſen eben ſo beſtimmt auch, daß Haydn's wirklich vollendetes Wirken in dieſer Beziehung gleichwohl erſt in die Zeit von 1776 ohngefähr bis 1800 fällt, alſo nach Glucks genanntem Auftreten erſt beginnt, das auf das Formelle für ſich, auf das rein Körperliche ja durchaus auch keinen weſentlichen Einfluß mehr üben konnte, da die Selbſtſtändigkeit des Orcheſters überhaupt in dieſer Hinſicht ſchon längſt begründet war; aber das mit der Form auch den Geiſt verband und ſo jene zu einer wahrhaft ſchönen erſt machte, wie vordem ſie ſelbſt Haydn, in ſeinem ausſchließlichen Berufe, Muſik zu machen, nicht gelingen konnte und ſollte, bis Gluck und andere große Zeitgenoſſen, z. B. Mozart, ſo viel dieſelben der Form und den organiſchen Effecten nach

von ihm erſt zu lernen hatten, ihn dennoch wieder lehrten, auch hier, in der freien, ſelbſtſtändigen Inſtrumentalmuſik, ſich von etwas Höherem noch, von einer beſtimmten Idee vor dem Schaffen beleben zu laſſen.

§. 174.

Fortſetzung.

b) Entſtehung des gearbeiteten Quartetts und der großen Sinfonie.

Mit dieſer Bemerkung nannte ich denn diejenigen neuen Formen auch ſchon, die aus ſolchem Streben Haydns nach immer höherer und größerer Freiheit im ſelbſtſtändigen inſtrumentalen Satze nothwendig hervorgingen; es waren das ſogenannt gearbeitete Quartett und die große Sinfonie oder jene beiden Formen, welche auch heute noch einzig und allein Gelegenheit bieten zur Entfaltung höchſter Freiheit in der inſtrumentaliſchen Tondichtung, und in welchen das Orcheſter, als ſolches, die ſchönſten und erhabenſten Triumphe ſeiner Selbſtſtändigkeit, von ſeinem Geſammtkörper an bis herab ſelbſt zu den einzelnſten Organen, feiert. Frei, ſelbſtſtändig, entfeſſelt von dem Vocale war, wie oben und oftmals wiederholt, das Orcheſter längſt; aber in wirklich polyphoniſcher Weiſe, d. h. daß jedes Inſtrument in demſelben als ein eigenes nach Willen und Charakter ſelbſtſtändiges Individuum gleichſam erſchienen wäre — in ſolcher Weiſe war für ſeine Organe eben ſo wenig noch gedacht, gedichtet, als ſein Ganzes ſelbſt auch in ſolcher Weiſe ſchon hätte behandelt werden können, da zu dem Unterfangen, eine beſtimmte Idee, eine Vorſtellung, eine Situation der Seele und durch den geſammten Kreis ihrer Aſſociation zwar mittelſt eines Vereins von Inſtrumenten darzuſtellen, eben ſowohl der Muth als ſelbſt die techniſche Kraft bisher fehlten, indem letztere wenn auch etwa nicht durch einen Mangel an charaktereigenen Organen, ſo doch durch jenes ſtets noch fortgedauerte Feſſeln des Inſtrumentalſatzes an die engen Gränzen des Contrapunktes oder an die einſeitigen des Virtuoſenthums viel zu ſehr noch ſich gelähmt fühlen mußte. Erſt dieſe Feſſeln durchbrochen, wie für das Vocale, ſo für das Inſtrumentale auch, wie für die Oper, ſo für das Orcheſter auch, wo es allein auftritt, das Princip der Wahrheit und Schönheit als allein in der Darſtellung leitendes Princip gelten laſſen, und dann, aber auch nur dann erſt war möglich, das Enſemble der Inſtrumente, gleich dem Enſemble der Singſtimmen, zu einer eigentlichen dramatiſchen Erſcheinung zu erheben, oder mußte wie von ſelbſt auch dieſe Erſcheinung folgen. Haydn, in ſeiner Luſt, der Natur ihre geheimen Geſänge abzulauſchen und ſolche, aber auch nur ſolche wieder zu geben durch den Inſtrumentenſchwarm, den er eben hatte oder für den er eben ſchaffen ſollte zur Luſt und Freude wieder Anderer,

— Haydn that Beides, oder vielmehr indem er das Erſte that, glückte ihm das Zweite, und indem der Himmel oder eine innere Nothwendigkeit es ſo wollte, war er es, der das eigentliche gearbeitete Quartett zu Tage förderte, und auch der Sinfonie diejenige Form gab, wodurch ſie ward, was heute, und weil einmal zum Geſetz geworden, für immer wir die große Sinfonie nennen.

§. 175.

Fortſetzung.

Freilich hat die Anerkennung dieſer Autorſchaft unſer deutſcher Haydn noch nicht überall finden ſollen, und nicht als ob hierbei ich fürchtete, die beiden Prädicate gearbeitet und groß, welche ausdrücklich ich und mit beſonderem Nachdrucke dem Quartette und der Sinfonie vorſetzte, werde man überſehen, oder ſchlechterdings ſich nicht an das Weſen, ſondern lediglich nur an den Namen der Sache halten und ſonach beweiſen wollen, daß, wie ich ſelbſt früher ſchon bemerkte*), die Sinfonien faſt ſo alt wären, als überhaupt mehrere Inſtrumente zuſammen und allein zum Vortrage eines zuſammenhängenden Satzes gebraucht worden ſeyen, und daß gleichergeſtalt weit länger es auch ſchon her wäre, wo einen vierſtimmigen Inſtrumentalſatz man verſucht und geliebt habe, ſondern, über die Sache und die Zeit ihrer Entſtehung im Allgemeinen gar nicht mehr ſtreitend, weil hier nach ſo überaus unzweideutigen Beweiſen und Zeichen, wie vorliegen, auch gar Nichts mehr zu ſtreiten iſt, haben doch ſchon ſowohl die Franzoſen als Italiener verſucht, die Ehre der Erfindung des gearbeiteten Quartetts und unſrer heutigen oder vielmehr der eigentlichen Sinfonie, und beſonders dieſer, für ſich in Anſpruch zu nehmen.

Die Franzoſen wollen in der Regel François Joſeph Goſſec**) als denjenigen genannt wiſſen, welcher zuerſt eine Sinfonie nach heutigen Begriffen geſchrieben habe. Indeſſen iſt dies nicht einmal der Zeit, viel weniger dem Weſen der Sache nach wahr. Goſſec erhielt gegen 1756 unter Rameau's Oberaufſicht die Stelle eines Directors über das Orcheſter eines Herrn Pompliniere in Paris; nach deſſen Tode leitete er acht Jahre lang die Muſik des Prinzen Conti zu Chantilly; alsdann errichtete er zu Paris ein „Liebhaber-Concert," und für dieſes Concert, was durch ſeine eigenen Worte bewieſen werden kann, ſchrieb er ſeine erſte Sinfonie oder (beſſer mich ausgedrückt) denjenigen Inſtrumentalſatz,

---

*) Man ſehe beſonders die §§. 36 ff. des dritten Capitels der erſten Periode.

**) Geboren zu Vergnies im Hennegau 1733, und geſtorben zu Paſſy bei Paris im Februar 1829.

den zuerſt er Sinfonie nannte. Jedenfalls alſo muß die Entſtehung dieſes Werkes, da keine Jahreszahl darauf angegeben worden iſt, zum früheſten in die Zeit um 1768 fallen, während Haydn, eben ſo und noch beſtimmter erwieſen, ſeine erſte Sinfonie, nämlich die in D-Dur, ſchon 1759 als Muſikdirektor des Grafen Morzin aufführen ließ. Allerdings ſagen deſſen ungeachtet die Franzoſen uns keck und kühn ins Geſicht, daß „zwanzig Jahre ſpäter als Goſſec unſer Haydn ſeine erſte Arbeit für volles Orcheſter unternommen, nur jener (wie ſie dann etwas beſcheiden und erſchrocken über ihre eigene Dreiſtigkeit wieder hinzuſetzen) nicht wie dieſer ein Orcheſter auch beſeſſen habe, über das er hinſichtlich der Aufführung hätte verfügen dürfen.“ In Wahrheit können wir dergleichen Behauptungen in Menge hören und leſen, und wenn wir das Gegentheil auch mit Zahlen, alſo aufs begreiflichſte beweiſen, ſo werden wir niemals doch jene ganz verwiſchen. In Betracht des Weſens übrigens könnten die Franzoſen vielleicht Recht haben, da ich ja oben (§. 173.) ſelbſt zugegeben, daß mit ſeinen erſten Werken dieſer Art auch Haydn noch nicht alle und jede Bedingung erfüllt habe, welche die Kunſt als ſolche an ſie zu ſtellen berechtigt iſt? — Allerdings waren Haydn's erſte Sinfonien mehr nur ein Anfang der Form nach, waren lediglich nur das Produkt des Strebens, „neuartige“ Muſik zu machen, und eine Muſik zwar, in welcher wo möglich jedes Inſtrument ſich frei im Kreiſe jenes Charakters bewege, und erſt als Glucks Erſcheinen ſo mächtig den allgemeinen ſchlummernden Kunſtgenius aus ſeinem Schlafe aufrüttelte, erwachte höher und lebendiger auch ſein Geiſt, den Sinfonien und Quartetten, wie nachgehends den Oratorien, aber jenen insbeſondere dann eine neuere, friſchere, tiefere Seele einzuathmen; aber hat Goſſec, mit eben ſo viel Leichtigkeit empfänglich für denſelben Einfluß, ein Gleiches vielleicht und früher noch, ja hat er fernerhin in der Kunſt der Sinfonie auch nur einen Wurf gethan, der hiſtoriſch von auch nur einiger vergleichbarer Bedeutung ſeyn könnte gegenüber von dem dauernden energiſchen Antheile, der Haydn an der Entwickelung des großen Mechanismus unſerer muſikaliſchen Formen vorbehalten ſeyn ſollte? — Goſſec ſchrieb — ſo weit mir bekannt — nach jener genannten ſeiner erſten nur noch zwei Sinfonien im Ganzen, nämlich die Jagdſinfonie und die Militärſinfonie mit ihrem Trauermarſche: man ſehe mit unpartheiiſchem Auge, ohne Vorurtheil, mit klarem Sinn für das eigentlich Schöne und Wahrhaftige in der Kunſt ſie an, — nicht zu gedenken, daß ſie mehr einem Tongemälde denn einer Tondichtung gleichen, daß wie reine Tendenz-Compoſitionen ſie erſcheinen, und daß aus dieſem Grunde letztere auch blos für Harmoniemuſik geſetzt wurde: können auch nur von irgend einer Seite nach Art und Weſen, Form

und Inhalt, Idee und Durchführung ſie den gleichbenannten Werken Haydn's nahe geſtellt werden? — Ich meine nicht, und meine es ſelbſt nicht, wenn ich dabei auch nur an Haydn's Sinfonien aus der erſten Periode ſeines diesſeitigen Wirkens denke. Leben doch dieſe Sinfonien auch immer fort noch in der Welt der Concerte und des Studiums, während von Goſſec's Sinfonien kein Mund faſt mehr redet, und verſichert das alte Wort nicht, daß nur das Wahre, das wirklich Schöne ewig währt? — Die Italiener nehmen die Ehre der Erfindung der (unſrer und der eigentlichen) Sinfonie bald für Vincenzo Pallavicini, der um die Mitte des vorigen Jahrhunderts als Capellmeiſter an dem Conſervatorium „Degli Incurabili" zu Venedig lebte, bald für einen Sammartini in Anſpruch; unterlaſſe ich indeß, abermals unſern J. Haydn und damit die deutſche Kunſt überhaupt dagegen in Schutz zu nehmen, ſo geſchieht es eines Theils aus Rückſicht auf die gänzliche Bedeutungsloſigkeit, in welche dieſe Männer ſelbſt für die Localgeſchichte ſchon verſunken, andern Theils aus Rückſicht auf die Thatſache, daß neuerer Zeit ſelbſt die patriotiſcheſten Schriftſteller Italiens nicht anders mehr können, als zuzugeſtehen, „Haydn ſey der Schöpfer der heutigen oder großen Sinfonie und habe zugleich ſie zur Vollkommenheit erhoben."

Und wie es ſich mit den Sinfonien verhält, ſo verhält es ſich auch mit dem gearbeiteten Quartette, das ja im Grunde eine Sinfonie im Kleinen genannt werden darf, als ein Abbild jener im verjüngten Maaße und mit bloßer Federzeichnung, ohne große Schattirung, erſcheint.

§. 176.

Fortſetzung.

c) Veredlung des Inſtrumentalſpiels, insbeſondere des Spiels auf dem Claviere.

Doch nicht auf das Orcheſter in ſeinem Ganzen allein, auf die Polyphonie und die Combination ihrer Organe für ſich, ſollte die Veredlung, die freie, ſchöne Hebung ſich erſtrecken, welche einem Erbe gleich gewiſſermaßen die ſelbſtſtändige Inſtrumentalmuſik, als weſentlichſter Inbegriff moderner Tonkunſt in Haus- und Concertſaal, von dem Einfluſſe der dramatiſchen Muſikreform ziemlich auf den geſammten Kunſtzuſtand davon trug, ſondern das einzelne Virtuoſenthum auch, die Art und Weiſe der concertirenden Behandlung der Inſtrumente, und namentlich des Claviers, ſollte, einen ſo merklichen Stoß dieſelbe im größeren Kreiſe der Auffaſſung durch jene Reorganiſation des Orcheſters in ſeinem Ganzen erhielt, dennoch nicht minder daran Theil nehmen. Ich ſetze hinzu: „und namentlich das Virtuoſenthum, die Spiel- und Behandlungs-

weiſe des Claviers"; und in Wahrheit nicht nur, daß die Virtuoſität auf den übrigen Inſtrumenten, ſo weit ſie in techniſcher Beziehung vielfach ſchon gediehen ſeyn mochten, um der durchaus lyriſchen Natur der Organe willen wenig Terain gleichſam bot für ein Wirken und Wollen wie das der Gluck'ſchen Reform, da ja das Uebergewicht eben, das die Lyrik im Drama gewonnen hatte, dadurch wieder unterdrückt und kraftlos gemacht werden ſollte, ſondern die außerordentliche Liebe auch, welche die große Wahrheit, die in der neuen Richtung der dramatiſchen Tonkunſt lag, für ſich unter den Völkern mehr oder weniger gewonnen hatte, konnte zu Hauſe durch das Clavier in Folge ſeiner harmoniſchen, polyphoniſchen Weſenheit mehr befriedigt und wach erhalten werden.

Sehen wir auf die diesſeitigen Ergebniſſe der vorigen Periode zurück, ſo finden wir das geiſtige Princip zwar, als in ſeinen Geſtaltungen hauptſächlich für deren Inſtrumente geeignet, feſtgehalten von den Organiſten und Clavierſpielern, und mußte der Eifer, die ſtarre Conſequenz, womit dies Alles geſchah, nothwendig auch bedeutende Förderungen in der dahin gehörigen Technik hervorrufen; indeſſen abgeſehen davon, daß auch nur jenes Princip und dieſe Technik es waren, welche irgendwie dadurch gewinnen konnten, machte in künſtleriſcher Beziehung verhältnißmäßig ungleich größere Fortſchritte die Virtuoſität auf den übrigen Inſtrumenten. Die Violine, Flöte, ſelbſt die Hoboe — wie blüheten und reiften ſie hervor! wie ſchnell und weit verbeitete ſich ihre Theilnahme, und wie gern geſellte man ſie ſchon dem Claviere, um nicht dieſes allein mehr, und wenn man es hören ſollte, doch auch den andern Genuß noch zu haben! — Selbſt Sebaſtian Bach, ſelbſt ein Händel, dieſe muthigen Vertheidiger jenes Princips und eifrigſten Freunde des Claviers und der Orgel, — ſelbſt dieſe mußten hin und wieder nachgeben, und der Violine oder der Flöte ſchon ein zärtliches Wort mitzureden geſtatten. Das lyriſche Weſen und der ungleich kräftigere ſinnliche Reiz, den dieſe Inſtrumente zu entfalten und mit dem ſie ſich zu umgeben vermochten, brachten, in Verbindung mit der allgemeinen Kunſt- und Zeitrichtung, es ſo mit ſich. Kaum aber hat unſere gegenwärtige Periode begonnen, kaum hat Gluck auf der Bühne den Mantel der Täuſchung gelichtet und ſeine Wahrheit in der Kunſt mit aller Kraft ihrer Wirkung gezeigt, ſo ſehen eben ſo deutlich wir auf einmal auch einen wunderbaren Stillſtand eintreten in dieſem Laufe, in dieſer Entwickelung des einzelnen Inſtrumentenſpiels. Das Clavier, in Folge ſeiner polyphoniſchen Natur fähiger, jener dramatiſchen Wahrheit zu dienen, ſagt ſich los von dem vorherrſchenden Zwange ſtrengen Contrapunkts, und wie es mehr und mehr ſich befreit aus dieſen Feſſeln, den Formen ſeiner Bildungen eine ungleich größere Mannichfaltig-

keit verleiht, und anderer Seits doch auch nicht blos bei unſchuldigem Ohrergötzen ſtehen bleiben mag, ſondern mit ganzer Kraft nach eben jener Wahrheit zu ringen ſich anſchickt, ſo nimmt die ganze Art und Weſenheit ſeiner Erſcheinung auch einen ungleich höheren Standpunkt auf der Entwickelungsſtufe moderner Tonkunſt.

Keineswegs indeſſen ſoll irgendwie damit geſagt ſeyn, als hätten alle übrige Concert-Inſtrumente hiernächſt eine Zurückſetzung erfahren, die hemmend auf die weitere Entfaltung ihrer Kunſtweſenheit hätte einwirken können und müſſen. Im Gegentheil ward ſolche Entfaltung nur um ſo mehr noch dadurch gefördert, indem der Rückſchritt, den genöthigter Weiſe ſie auf dem Wege, den, gleich der Geſangskunſt, ſie bereits eingeſchlagen hatten, jetzt thaten, unmittelbar einen Fortſchritt auf der Bahn zur ächten Schönheit des Spiels zur Folge haben mußte. Die Art und Weiſe, wie Haydn und mehr noch nachgehends ſein begabterer Nachahmer und Schüler Mozart die Geigen- wie Blasinſtrumente behandelte, ſtand bedeutend ab von früherer Sitte; nicht heraus aus dem Kreiſe eigenſter Individualität durften dieſelben mehr treten, und im Verfolge des von der Bühnen-Virtuoſität begonnenen Flugs blos nach Offenbarung ſinnlicher Kräfte und Mittel noch ſtreben, ſondern im Bereiche angeborner Natur nur was an dieſer Eigenthümliches haftet, im ganzen Umfange ſeines Reichthums, entfalten; aber die intenſive Gewalt, welche dadurch geübt wurde auf den Hörer, ward bald auch empfunden, und Haydn's wie Mozart's Inſtrumentalſatz nicht Muſter blos im Orcheſter, ſondern ſelbſt im Concert. So hatte nach Außen hin allerdings ein gewiſſer Stillſtand das Virtuoſenthum auf den Blas- und Geigeninſtrumenten ergriffen, doch war nach Innen dafür ſeine Kraft nur deſto mehr erſtarkt, war im eigentlichſten Sinne der Kunſt es veredelt worden, und nur das Clavier konnte aus angegebenen Gründen ſich rühmen, nach Außen wie nach Innen ſolcher Veredlung und Vervollkomnung theilhaftig zu werden.

§. 177.

Fortſetzung.

Allerdings trug zu dieſer und ſolch' merkwürdiger Bevorzugung des Claviers Vieles auch der Umſtand bei, daß gleich zu Anfang gegenwärtiger Periode die Kunſt des Spiels dieſes Inſtruments überhaupt durch C. Ph. E. Bach eine wiſſenſchaftliche Begründung erfahren ſollte, wie deren kein anderes Inſtrument noch, ſelbſt die alte und techniſch ſchon als vollkommen abgeſchloſſene Violine nicht ausgenommen, ſich zu rühmen

hatte*); denn war genannter Bach, wie kaum vorhin §. 168 ff. gezeigt, einer der Erſten, welche Weſen und Verhältniß, wie die Beziehungen der Gluck'ſchen Opernform zu allen übrigen Zweigen und Richtungen der muſikaliſchen Kunſt einſahen und begriffen; hatte, ſeinem eigenen Geſtändniſſe zu Folge, er ſelbſt und vorher ſchon das Verkehrte einer eben überlebten Vergangenheit eingeſehen, und führte ein eigenes mehr oder weniger dunkles Gefühl, ſein ganzes Seyn und Leben gewiſſermaßen, auch ohne andere und äußere Anregung ihn ſchon hin auf einen freieren, beſſeren, höheren Standpunkt für alle Anſchauung wie alles Erzeugniß in ſeiner „geliebten Muſik," ſo konnte ohnmöglich er auch wohl anders, denn dieſen Standpunkt mit mehr Feſtigkeit und Energie noch als vielleicht in ſeiner Praxis, welche er vom Vater ja geerbt hatte, auch in jenem Lehrbuche der Clavierkunſt beibehalten, und wie daſſelbe von ſeinem erſten Erſcheinen an ungewöhnlich ſchnell ſich durch faſt die geſammte muſikaliſche Welt verbeitete, ſo gewann begreiflich ſeine Anſicht von der Sache immer mehr und mehr auch an allgemeinem Einfluß und ward zur Norm. Die Anſicht ſelbſt aber, ſein Syſtem war — mit zwei Worten — Schönheit in Wahrheit, Gründlichkeit in Gefälligkeit. In der That müſſen wir C. Ph. E. Bach, wie er Gründer war einer wahrhaft modernen Tonkunſt in der Kirche, ſo auch den erſten Stifter, den erſten Beginner unſeres heutigen Clavierſpiels nennen. „Mich däucht — ſagt er in ſeiner Autobiographie — die Muſik müſſe vornehmlich das Herz rühren, und dahin bringt es ein Clavierſpieler nie durch bloßes Poltern, Trommeln und Harpeggiren, wenigſtens bei mir nicht"; aber — ſetze ich hinzu — er konnte es anderer Seits auch nicht dahin bringen durch ein blos wunderſames Gefüge contrapunktiſchen Sparrwerks. Unterlaſſe ich, eine flüchtige Zeichnung von Bachs Fühlen und Denken in der Kunſt noch einmal zu entwerfen (ſ. den oben a. O.); aber man ſehe in jenes ſein Lehrbuch, dann in ſeine kleinen Compoſitionen, namentlich in ſeine Sonaten und Fantaſien, und man wird mein Urtheil begründet finden. Wie unendlich viel Neues in Technik und Styl, welcher Eifer für Wahrheit im Ausdrucke und Schönheit in der Form dort, und welche ſeltene Originalität und tiefe Gefälligkeit hier! — Ja ſelbſt in manchen Kleinigkeiten, wie er ſie in ſeinem ſobetitelten „Muſikaliſchen Vielerlei" der Nachwelt übergeben hat, erſcheint er nicht anders als der Meiſter einer völlig neuen Kunſt. Iſt man dem ungeachtet ſeit länger ſchon gewohnt geworden, Muzio Clementi**) als den Vater des heutigen modernen Clavierſpiels oder viel-

*) Man vergl. hier beſonders die §§. 110 ff. des zweiten Capitels der vorigen Periode, wo ich §. 112 auch Bach's hier gemeintes Werk namentlich anführte.

**) Geb. zu Rom 1752, geſt. zu London 1832.

mehr der eigentlichen modernen Clavier-Virtuoſität zu begrüßen, ſo hat man vergeſſen wohl, daß Clementi ſelbſt unſern Bach und nur dieſen als ſeinen Förderer anerkannte, und daß eben deshalb er mehrere Werke deſſelben auch als Meiſterwerke abdrucken ließ.

Gewiß iſt, daß Clementi eine neue Bahn brach in der Kunſt des Clavierſpiels und daß in der Geſchichte deſſelben er zunächſt nach E. Bach genannt werden muß; aber wie die Bahn ſelbſt doch nur auf der Außenſeite der Kunſt ihre Linien gezogen hatte, wie ſie Nichts als eine Vermehrung des melodiſchen Figuren-Reichthums und eine daraus nothwendig hervorgehende Erweiterung der Applicatur u. ſ. w. zum Zwecke hatte, ſo läßt ſich durch Vergleichung der hauptſächlichſten Werke bis auf die größte und geringſte Einzelnheit hin auch nachweiſen, daß der Ausgangspunkt der Bahn ihm nur von genanntem Bach gezeigt wurde. Fürchte ich nicht, hier den Vorwurf einſeitiger Auffaſſung mir zuzuziehen, und daß man mir entgegenhalte, nicht nach Seiten der Technik blos, ſondern nach Seiten eigentlicher Schönheit auch habe Clementi das Clavierſpiel weiter ausgebildet, und indem er eben darin Bach als völlig neu gegenüber ſtehe, beruhe eben darauf auch ſeine unbeſtreitbare Autorſchaft der heutigen modernen Clavierkunſt: daß Clementi eine höhere Schönheit auch zum Ziel ſeines Strebens noch erhob, war weit ſpäter der Fall, und darf ihm ſeit der Zeit erſt nachgerühmt werden, als Mozart darin bereits ſchon ſo unbeſchreibbare Triumphe gefeiert hatte, der ihm demnach in dieſem Theile der Kunſt um Vieles vorangegangen war, ja der in ſolcher Beziehung gar wohl als Lehrer, als Vorbild Clementi's angeſehen werden darf. Urtheilte doch Mozart ſelbſt einmal, als er mit Clementi 1781 in Wien zuſammengetroffen war, über dieſen: „der Clementi iſt ein braver Cembaliſt; das iſt aber auch Alles; ein bloßer Mechanikus.“ Nun wollen wir zugeben aber, daß ſelbſt einen Wolfgang Amadeus Mozart ſo Etwas von Künſtler-Eitelkeit und Künſtler-Eiferſucht hätte beſchleichen können, ſo liegt doch Clementi's eigenes Geſtändniß auch noch vor, daß bis zu jenem ſeinem Zuſammentreffen mit Mozart ihm auf nichts Anderes es angekommen ſey, als durch blendende Fertigkeit und hübſche Melodien Staunen zu erregen, und Mozart erſt „die Augen ihm geöffnet habe.“

Was dieſe, die eigentliche ſchöne Seite der Clavier-Virtuoſität anbetrifft, ſtellt ſonach die Geſchichte unbedingt Mozart an die Spitze derſelben und zur Seite Clementi's, des „Mechanikers,“ ſo wenig wohl geleugnet werden kann, daß auch in ihm, in Mozart, die wunderbare Flamme angefacht ward nur durch C. Ph. E. Bach. „Wie er das Clavier

ſpielte — ſagte Haydn zum Oeftern in ſeinen ſpäteſten Tagen noch — das vergeſſe ich nie, das war nicht blos fertig, das ging zum Herzen." Haydn aber hatte von Bach an, und dieſen mit, wohl alle großen und hiſtoriſch bedeutſamen Clavierſpieler unſrer geſammten gegenwärtigen Periode gehört und kennen gelernt; Haydn war gereiften Urtheils fähig, und von wem wohl hat er auch nur ein Aehnliches noch geſagt.

In Mozart alſo manifeſtirte und concentrirte ſich gleichſam alle Form und Weſenheit, womit auch dieſer ſo ſehr bevorzugte Theil der Cammer- oder Hausmuſik, das Clavierſpiel, der von der Bühne her angefachten Veredlung im Sinne eigentlicher ſchöner und moderner Tonkunſt immer tiefer und allgemeiner inne werden ſollte, und verdient dahinaus vor oder neben ihm noch Jemand genannt zu werden, ſo iſt lediglich es der Enkel des unſterblichen Aleſſandro und Sohn Domenico's, Giuſeppe Scarlatti, der von Neapel her, wo er 1718 geboren wurde, nach Deutſchland überkam, und in Wien lange Zeit als berühmter Clavierſpieler, Lehrer und Componiſt lebte, bis er 1776 ſtarb; doch muß zugeſtanden werden, daß, wie ſein Leben und ſeine Heranbildung, ſo auch die Werke dieſes Scarlatti noch zu ſehr in eine Zeit hinüber reichen, welcher, ungeachtet mancher Gefälligkeit, Abrundung und Tiefe der Form, doch alle jene höhere Schönheit, Wahrheit und reichere Ausbildung noch verſchloſſen ſeyn ſollte, die durch Mozart und Clementi eben in die Kunſt des Clavierſpiels überpflanzt wurden, und wenn er gegen Ende ſeines Wirkens dieſelbe in heller Morgenröthe auch noch aufgehen ſah in mehr oder weniger dunkler Ahnung, ſo war, von dem ganzen Segen ihres Lichts ſich erfaſſen zu laſſen, ihm doch verſagt.

§. 178.

Fortſetzung.

Im Violinſpiel waren es beſonders Leopold Mozart*), der Vater des großen Wolfgang Amadeus, und Giovanni Battiſta Viotti**), welchen eine ſolch' höhere Pflege und Veredlung der Concertmuſik anheim fallen ſollte, erſterem in theoretiſcher, letzterem in praktiſcher Beziehung. Wie manche ſogenannte Schulen des Violinſpiels nämlich ſchon in einer früheren Zeit erſchienen ſeyn mochten; allen entging noch eine gewiſſe Wiſſenſchaftlichkeit, gründliche Darſtellung und univerſelle Auffaſſung des Gegenſtandes; erſt Mozart der Vater half dieſem und

*) Geboren 1719 zu Augsburg und geſtorben als Vicecapellmeiſter des Erzbiſchofs von Salzburg 1787.

**) Geboren 1755 zu Fontana im Piemonteſiſchen und geſtorben zu London 1824.

ſolchem Mangel mit ſeinem „Verſuche einer gründlichen Violinſchule“ ꝛc., die 1765 zum erſtenmale herauskam, aber bald nachher mehrere Auflagen erlebte, in Etwas ab, *) und was ſeinem Buche vornehmlichſt einen großen Werth beilegte und weshalb es hier auch nothwendig genannt werden muß, war eben das ſichtlich vorwaltende Streben, nicht blos ein fertiges und nach allen Seiten hin techniſch ausgebildetes, ſondern ein eben ſo edles, geſchmackvolles und künſtleriſch wahrhaft ſchönes Violinſpiel dadurch auch zu fördern. Kein Kapitel des ganzen Buches läßt ſich auffinden, das nicht ſolche Tendenz, gewiſſermaßen wie von einem rothen Liebesfaden davon durchzogen, als weſentlichſten Charakter an ſich trüge, und leſen insbeſondere wir das zwölfte Kapitel, wo Mozart vom Vortrage ſpeciell handelt, ſo kann gar kein Schwanken oder Zweifel für dieſes Urtheil mehr obwalten.

Nicht anders verhält ſich auf Seiten der Praxis mit Viotti, der noch ein Schüler von Pugnani war und der in ſeinen ſieben und zwanzig Concerten und andern Compoſitionen für die Violine ein Denkmal zurückgelaſſen hat, wornach nicht mit Unrecht er der „Vater des heutigen Violinſpiels“ genannt wird, ſelbſt wäre es auch nicht bekannt, daß die meiſten der in der folgenden Periode, alſo von 1800 bis 1830 blühenden, wahrhaft großen Violinvirtuoſen, nicht zu gedenken der vielen in laufender Periode noch gegenwärtigen, lediglich durch ihn, ſeinen perſönlichen Unterricht, gebildet wurden, wozu ſein abwechſelnd dauernder Aufenthalt in Italien, Frankreich, Deutſchland und England zudem ſo ſehr vortreffliche Gelegenheit gab. Uebrigens muß neben Viotti doch auch der ziemlich gleich alte Berthaume noch genannt werden, der, wenn auch weniger in einer eben ſo edlen Richtung, doch viel in techniſcher Entwickelung und Erweiterung des Violinſpiels wirkte, auch manche tüchtige Schüler, z. B. den großen Lafont, erzog, und 1802 als Herzoglich Oldenburgiſcher Concertmeiſter, aber nicht zu Eutin, wo er angeſtellt war, ſondern zu Petersburg auf einer Reiſe ſtarb. Wie Clementi und Mozart Anfangs im Clavierſpiele einander ſich gegenüberſtanden, ein ähnliches Verhältniß fand für die Violine wohl zwiſchen Berthaume und Viotti ſtatt, und jedenfalls ſind ſie Beide diejenigen hiſtoriſch merkwürdigen Erſcheinungen, denen alle ſpätere Violinkunſt Weſen und Reichthum der Mittel verdankt.

Das Violoncellſpiel, als jüngerer Zeit entſproſſen und kaum zu freierer ſelbſtſtändiger Virtuoſität gediehen, hatte weniger noch an den Verirrungen vergangener Tage Theil nehmen können, und konnte

*) Vergl. §. 111 des dritten Kapitels der vorhergehende Periode.

dem zu Folge jetzt minder merklich einer Reform im Sinne wahrhaft ſchöner oder moderner Tonkunſt ausgeſetzt ſeyn, ſo ſehr es anderſeits wieder zu einem integrirenden Zweige dieſer heranzureifen ſich vielfach beſtrebte. Ein gewiſſer Eichſtädter Muſiker, Namens Johann Baptiſt Baumgärtner, der Franzoſe Corrette und ein Schüler Bertauds, Namens Cupis (der jüngere), hatten ſogenannte Schulen für das Inſtrument herausgegeben, oder gaben vielmehr dieſelben von 1770 an in der Folge heraus, aber was darin gelehrt wurde, war doch noch ſo ſehr elementariſcher Natur, daß ohnmöglich ſich hätte ein höheres Virtuoſenthum ſchon darauf aufrichten können; und die Praxis anlangend, hatte alle Größe vorliegender Kunſt in gegenwärtiger Periode allein ihren Abſchluß in den beiden Brüdern Duport, die allerdings für ihre Zeit wohl ſeyn mochten, was ſpätere Tage in einem Bernhard Romberg und unſer Heute in einem Merk zu beſitzen berufen ſeyn ſollten, indeſſen ein wahrhaft modernes, ein eben ſo ſchönes als künſtleriſch geiſtreiches Violoncellſpiel doch nur in ſeiner erſten Morgenröthe zeigten, vorbereiteten und ahnen ließen. Die beiden Duport, Jean Pierre und Louis *), waren es übrigens auch, die in Deutſchland beſonders dem Violoncell eine neue, ungewöhnliche Spielweiſe verſchafften, und mag auch des großen Preußenkönigs Liebe zu dem Inſtrumente nicht minder dazu beigetragen haben, ſo hatte dieſe Liebe doch zum großen Theil auch ihren Grund nur in dem guten Unterrichte, den der ältere Duport dem König ertheilte, wie in ſeinem ſchönen Vorbilde **). Beide Duport nämlich lebten die längſte Zeit ihrer Wirkſamkeit, nachdem ſie ihr Vaterland, wie Spanien und England bereiſt hatten, in Deutſchland, in Berlin, und Louis nur trieb eine Art Heimweh gegen Ende ſeines Lebens wieder nach Paris zurück.

§. 179.

Fortſetzung.

d) Verbeſſerung und Vermehrung der Inſtrumente.

In unmittelbarer Verbindung mit ſolch' freierer, höherer und ſelbſt bis auf das einzelne Organ hin charakteriſch erſtarkterer Wirkſamkeit der Cam-

*) Jean Pierre, der ältere, ward 1741 zu Paris geboren, war ein Schüler von Bertaud, und ſtarb zu Berlin erſt 1818.

Louis, der jüngere, ward 1749 geboren, von ſeinem Bruder gebildet und ſtarb zu Paris 1820.

**) Diejenigen, welche beide Künſtler noch hörten, verſichern, daß Pierre zwar wenig Fertigkeit, aber ausnehmend viel Seele, tiefes Gefühl; Louis aber, ein überhaupt lebensfroherer und lebensheiterer Charakter, weniger dies als viel Fertigkeit in ſeinem Spiel offenbart habe.

mer- und Inſtrumentalmuſik insbeſondere ſtand begreiflich auch eine kunſtweſentliche Verbeſſerung, wie entſprechende Vermehrung der Inſtrumente, als einzige Mittel, jener Wirkſamkeit Möglichkeit, Ausdehnung und Dauer zu geben; und hier denn auch iſt es, wo vorzüglich wir die Blasinſtrumente der Mehrzahl nach (wohl nur die Oboe und Flöte ausgenommen) in einem Zuſtande der Entwickelung treffen, der im Kreiſe ihrer orcheſtriſchen Wirkſamkeit den Willen und die Fähigkeit kräftigerer Produktion wohl ankündigt, aber dieſe ſelbſt doch (in einem ſolch' weiten und reichen Umfange) noch ſo weit von ſich ausſchließt, daß ohnmöglich ſie vorhin der Virtuoſität auf Saiten- und Clavierinſtrumenten zur Seite geſtellt werden konnte. Das dramatiſche Element, das, nach Glucks Erlöſung der Oper aus den Feſſeln ausſchließlicher Lyrik, auch in der Cammer- und Concertmuſik wieder Platz genommen hatte, forderte ein ungehindertes Bewegen auch jedes einzelnen Inſtruments innerhalb ſeines Gebiets; wie wenigen aber war, und namentlich unter den Blasinſtrumenten, ſolches vergönnt? — Bei den Saiten- oder vielmehr Streich- und Clavierinſtrumenten mochten einige neue Applicatur-Erleichterungen und Verbindungen ſchon zu dem Zwecke hinreichen, und daß ein denkender, fleißiger Kopf auf deren Entdeckung bald gerathen werde, war bei dem regen, friſchen Leben, das überhaupt in die Muſik gedrungen, wohl zu hoffen und zu erwarten; aber bei den Blasinſtrumenten ſtand nicht blos der innere wie äußere Organismus ſolcher Ungenirtheit der Bewegung noch im Wege, ſondern es mußte dazu die Möglichkeit und Wirkungsweiſe ihrer Verwendung ſelbſt auch noch beobachtet und gewiſſermaßen erlernt werden. Indeſſen überzeuge man den Menſchen nur von der Nothwendigkeit eines Ziels, laſſe tief ihn dieſe empfinden, und ſein nie raſtender Geiſt wird bald auch den Weg dahin entdecken; keine Idee des Lebens wird geboren, und ſie hat die Mittel ihrer Verwirklichung auch ſofort im Gefolge.

Am vollkommenſten und am wenigſten beengt in der Bewegung war unter allen Blasinſtrumenten, und beſonders durch Quanz's Bemühungen, die Flöte ſchon geworden; doch gingen auch ihr noch manche einzelne Töne ab oder waren dieſelben bei der bisherigen Conſtruction des Inſtrumentenkörpers nicht in der gehörigen Reinheit und Fülle wie die übrigen hervorzubringen: ſofort erfand ein Arzt zu Lüchow im Lüneburgiſchen, Namens Ribeck, Klappen, die beſſer deckten, was nach vielen Seiten hin einer größeren Ausgleichung ſehr förderlich war; ſchrieb auch manchen belehrenden Auffatz über die kunſtgerechtere Behandlung der Flöte. Der Engländer Joſeph Tacet gab durch eine Seitenklappe den Tönen gis, fis, b, c mehr Schärfe und Reinheit, und machte durch eine andere ſelbſt

das untere c und cis möglich. Noch mehr Verdienſte erwarb ſich Johann Georg Trommlitz *), indem er nicht allein 1791 eine zeitgemäße ausführliche Flötenſchule herausgab, ſondern auch die Mittelſtücke vermehrte und manche andere Verbeſſerung noch an dem Inſtrumente anbrachte.

Zu der Hoboe, auf welcher in gegenwärtiger Periode vor Allen ſich Chriſt. Samuel Barth, der in Caſſel und Copenhagen lebte, **) als Virtuos fördernd auszeichnete, kamen Klappen für eingeſtrichen cis, es, fis, gis, as, b und dreigeſtrichen f, wodurch nun das Inſtrument jeder Toncombination fähig war.

Der Fagott, der ſeines hohen Alters ungeachtet noch ſo wenig Selbſtſtändigkeit erreicht hatte, fand in dem Fagottiſten Ozi thätige Pflege. Nahm derſelbe auch keine weſentlichen Veränderungen mit ſeiner Conſtruction vor, ſo zeigte er doch zuerſt durch ein öffentliches Lehrbuch ſeine kunſtgerechte Behandlung und ſuchte ſein Spiel auf allgemeine Grundſätze zurückzuführen.

Die Clarinette, ſo ſchnell zu anerkennungswerther Vollkommenheit gediehen, erhielt durch den Pariſer berühmten Virtuoſen auf dem Inſtrumente Xavier Lefevre, der auch als Componiſt für daſſelbe höchſt vortheilhaft wirkte, eine ſechste Klappe für cis oder des und für gis oder as, welche Töne noch immer nicht voll und rein klangen und den Tonſetzer daher in ſeiner nöthigen Freiheit beſchränkten. Eben ſo verlängerten Gebrüder Stadler in Wien den Schallbecher, wodurch die vier tieferen Töne der ſogenannten kleinen Octove dis, d, cis, c noch gewonnen wurden, und fügten zu gleichem oder ähnlichem Zwecke auch noch ein Paar Klappen zu.

Indeß genügte auch dieſer Umfang eben genannten Inſtruments noch nicht, und um ſolchen genügend zu erwirken und zugleich der Klangfarbe eine reichere Schattirung noch zu geben, entſtand 1770 die F-Clarinette oder das Baſſethorn, das auch wohl Baß-Clarinette genannt wird, durch den Preßburger Inſtrumentenmacher Theodor Lotz und den ausgezeichneten Virtuoſen Vincent Springer um 1782 ſofort zu ſeiner heutigen Vollkommenheit und Werthſchätzung erhoben, und wenige Jahre ſpäter auch von Mozart noch dem Orcheſter einverleibt wurde. ***)

*) Geboren zu Gera 1730 und geſtorben zu Leipzig 1805.

**) Geboren war er 1735 zu Glaucha und ſtarb 1809.

***) Obligat benützte M. das Baſſethorn — erinnere ich recht — zuerſt im „Titus" und als dem Orcheſter durchweg angehörendes Inſtrument im „Requiem." Er hatte daſſelbe beſonders lieb.

Das Horn — noch war es das einfache, bloße Waldhorn, und hatte man es in der Fertigkeit und Kunſt des Stopfens auch ſchon ziemlich weit gebracht, ſo traten in dem Orcheſter doch allein nur die Paar natürlichen Töne klar und kräftig hervor, und der Componiſt durfte betreff der übrigen auf keinen ſonderlichen Effekt rechnen; indeß hatte kaum unſere gegenwärtige Periode angefangen und waren Anſtalten zu einer freiern Geſtaltung der Inſtrumentalmuſik getroffen, ſo wurden auf allen Seiten auch ſchon Verſuche gemacht, dieſe engen Schranken zu durchbrechen und dem Horne die Kraft zu geben, möglichſt alle Töne ſeines Umfangs und mit einer gleichen Gediegenheit zwar hervorzubringen, wozu ſelbſt die verſchiedenen Setzſtücke nicht ausreichen konnten. Der Dresdner Horniſt Anton Joſeph Hampel erfand zwiſchen 1753—1755 die ſogenannten Inventionshörner und künſtlichen Dämpfer (Sordinen), welche nachgehends durch den berühmten Horniſten Carl Türrſchmidt wieder 1781 eine weſentliche Verbeſſerung erhielten; Kölbel in Petersburg baute Hörner mit Klappen, die ebenfalls eine chromatiſche Skala geſtatteten; der Engländer Charles Clagget wollte gleichen Zweck durch Verbindung eines Es- und D-Hornes mit einem Mundſtücke erreichen; doch behielten die verbeſſerten Inventionshörner fortan und bis auf die neueſte Zeit den Vorzug, da alles Nothwendige in der That auch durch ſie am zweckmäßigſten erreicht war.

Die zudem mit dem Horne ſo nah verwandte Trompete blieb nicht lange auch hinter demſelben zurück: ſchon gegen 1780 trat der Carlsruher Cammermuſikus Michael Wögel mit der Inventions-Trompete hervor, und der Kaiſerliche Hoftrompeter Weidinger in Wien am Schluſſe unſerer Periode auch mit der Klappentrompete, die ungleich befriedigender ihren Zweck erreichte als das Klappenhorn, daher auch jetzt noch den Vorzug vor der Inventions-Trompete hat.

Daß auch die Poſaune, welche ebenfalls erſt durch Mozart zu höheren Ehren in unſerm Orcheſter gelangte, im Laufe gegenwärtiger Zeitperiode Verbeſſerungen erfahren hätte, iſt mir nicht bekannt, nur mag es jetzt geſchehen ſeyn, daß man zwei verſchiedene Baßpoſaunen, eine Quart- und eine Quintpoſaune verfertigte, und auch das Cornett oder der Zinken, der häufig noch ſtatt der Discantpoſaune, beſonders beim Choralblaſen, gebraucht wurde, fing ſchon an, aufzuhören und entweder der Hoboe oder der Discantpoſaune Platz zu machen.

Von den Verbeſſerungen, welche der Orgel in laufender Periode und beſonders auf Abt Voglers Betrieb, zu Theil wurden, habe ich bereits

bei Gelegenheit der Kirchenmuſik geſprochen; *) doch ſey noch bemerkt, daß auch der Geſchmack in Sachen der Orgelbaukunſt eine ſolche Verfeinerung und edlere Richtung erhalten ſollte, daß alle jene Spielereien z. B., als: Kukuck, Vögelgezwitſcher, blaſende Engel und welche noch andere ſtörende Verzierungen und Bildereien mehr, die in der erſten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts noch einen weſentlichen Theil der Orgelbaukunſt ausmachten, ihre gehörige Würdigung erhielten, nicht mehr verfertigt werden durften, und daß man immer mehr und mehr auch, wenn Anfangs ſelbſt nur mechaniſch, das richtige Verhältniß der Windführungen und Windbehälter zu einander auffand, was von unendlicher Wichtigkeit für Ausgleichung der verſchiedenen Kräfte dieſes ſo überaus reich und mannigfaltig combinirten Inſtruments ſeyn mußte. Die Gebrüder Wagner **) waren es auch, welche zuerſt den Hauptcanal dergeſtalt theilten, daß jede Windlade direkt von demſelben ihren eigenen und ungetheilten Wind erhält, was für die Gleichmäßigkeit und Präciſion der Anſprache der einzelnen Stimmen vom größten Vortheil war. Auch führten ſie aus eben dem Grunde Pedalbälge ein, um den größeren Pedalſtimmen ſtärkeren Wind, als ihn die Manuale erhielten, kräftigern Ton und promptere Anſprache zu verleihen. Endlich waren ſie es, die zuerſt Werke mit vier Manualen von 32′ Principal, 32′ Poſaunen im Pedale und 16′ Principal im Manuale zu bauen wagten, wodurch die Orgel ihre möglichſt erreichbare Größe wohl erlangt hatte.

Das Streichquartett blieb — wie ſchon bemerkt — hinſichtlich ſeiner äußeren Conſtruktion unverändert, bis auf den Contrabaß, deſſen ſchwere Stimmungsweiſe wenigſtens einer Verbeſſerung unterworfen wurde, indem der Berliner Cammermuſikus und Hofinſtrumentenmacher Carl Ludwig Bachmann nämlich ſtatt der Wirbel, welche mit aller Kraftanſtrengung und nur durch Hülfe eines ſog. Schlüſſels kaum umgedreht und demnach ſelten in das rechte Maaß der reinen Stimmung geſtellt werden konnten, den bekannten und jetzt allgemein eingeführten metallenen Mechanismus 1778 erfand.

Die ſchon vorhandene und ziemlich verbreitete Pedalharfe erhielt durch den Harfeniſten der Gräfin Artois, Couſineau i. J. 1782 noch jenen Tritt mehr, mittelſt deſſen ein forte und piano auf dem Inſtrumente bewirkt werden kann, und der nachgehends (1787) durch den Böh-

*) Vergl. vorhin beſonders §. 171.

**) Johann und Michael, blüheten bis ohngefähr 1780 in Schmiedefeld, und haben mehr denn 50 neue große Werke erbaut; ihr 50ſtes Werk wenigſtens iſt die Orgel in der Kreuzkirche zu Dresden.

men J. B. Krumpholz noch dergeſtalt verbeſſert wurde, daß durch Verdoppelung des Tritts auch verſchiedene Grade des forte und piano erzielt werden können.

Auch an dem alten Flügel wurden manche Veränderungen und Verbeſſerungen vorgenommen: die ſchon genannten Orgelbauer Wagner in Schmiedefeld fügten ihren Flügeln 1764 ein Flötenregiſter und einen Pianozug bei; Michelmaier in Mainz baute zwiſchen 1770—1780 ſogar einen Flügel mit drei Claviaturen und 250 ſog. Veränderungen, anderer Combinationen nicht zu gedenken. Indeſſen vermochten alle dieſe und ſolche Verſuche doch nicht, das Inſtrument von ſeinem Untergange zu retten, und dem Fortepiano ward um ſo gewiſſer der Sieg, als durch manche Verbeſſerungen auch ihm eine höhere Vollkommenheit und künſtleriſche Befriedigung zu Theil werden ſollte, und als denkende Inſtrumentenmacher es verſuchten, auch Inſtrumente ſeiner Art in Flügelform zu bauen und dadurch dem Tone eine ungleich größere, markigere Kraft noch zu geben. Schon 1765 nämlich fügte Lenker in Rudolſtadt dem Fortepiano auch die Dämpfer zu, und 1774 bereits fertigte Gottlob Wagner in Dresden Inſtrumente mit mehreren Veränderungen. Uebrigens erſtreckte der Umfang ſich immer noch kaum weiter denn über fünf Octaven und in ſolchem mußten denn auch die Compoſitionen ſich halten.

Bemerkenswerth iſt, daß neben dieſem mächtigen Aufſchwunge des Fortepiano das einfache Clavier oder Clavichord ſich gleichwohl immer noch im Anſehen erhielt, beſonders bei den Organiſten und eigentlichen Muſikern, welche es zu behandeln verſtanden und von der Zartheit ſeines Weſens ſich nicht trennen mochten. Daher läßt ſich auch erklären, wie ſelbſt in gegenwärtiger Periode noch und bis zum Schluß derſelben ſo viele eigens für dies Inſtrument berechnete Clavierſchulen erſcheinen und Theilnahme finden konnten. Das Fortepiano war in ſeiner Neuheit mehr als Zimmer-Inſtrument, und theils mochte es der Mehrzahl der Muſiktreibenden auch an den Mitteln fehlen, ſich ein ſolches von einiger Güte anzuſchaffen.

§. 180.

Fortſetzung.

Soll ich ferner die mancherlei andern Erſcheinungen auch nennen, welche außerhalb des Orcheſters ſogar jenes regere Treiben und willenskräftigere Leben in der Inſtrumentalmuſik zur Zeit unſerer laufenden Periode hervorrief, ſo ſteht oben an wohl die von Franklin im J. 1763 vollendete Glasglockenharmonica mit ihren wunderbaren Klängen, der Abt Mazzuchi durch Zufügung eines Violinbogens, welcher das Strei-

chen der Glocken übernehmen ſollte, Mechanikus Heſſel in Petersburg aber und ein gewiſſer Röllig 1785 durch eine gleichen Zweck erzielende Claviatur höhere Vollkommenheit zu geben dachten, die gleichwohl aber in ihrer höchſten Schönheit nur hervortritt, wenn ſie einfach erſcheint, wie der große, der ſeelenvolle Franklin ſie zuerſt gebaut. Dann verdient wohl auch genannt zu werden: die 1770 von Joh. Andr. Stein zu Augsburg conſtruirte Melodica; das Anemochord, das der Würtemberger Joh. Jac. Schnell 1789 erfand; das 1799 von dem Inſtrumentenmacher Joh. Heinr. Völler in Heſſen=Caſſel fertig gebrachte Apollonion; der Biſſex, eine Art zwölfſaitiger Guitarre, welche der Sänger Vanhecke 1770 zu Paris mit Hülfe des Inſtrumentenmachers Nadermann baute; das von dem Mechanikus Hohlfeld zu Berlin 1757 erfundene Bogenclavier, das ein Hr. von Meyer in Görlitz ſpäter noch verbeſſerte; die Cither Calascione, mit der die Gebrüder Cola in den ſiebenziger Jahren zuerſt ſich öffentlich hören ließen; das zu ziemlich gleicher Zeit von dem Clavierlehrer Virbes in Paris erfundene **Clavecin acoustique** oder **harmonique**; die von Andr. Stein 1788 zu Augsburg gebaute Saitenharmonica, und noch manche andere Inſtrumente *), welche zum geringſten Theile einen eigentlichen muſikaliſchen Werth hatten, daher meiſtens auch bald wieder verſchwanden, ſelten zu allgemeiner Kenntniß gelangten, doch jedenfalls ein lebendiges Zeugniß von dem ungemeinen Triebe geben, mit welchem jetzt ſich die Inſtrumentalmuſik zu entwickeln und aller Feſſel, der Gewohnheit wie des Canons, zu entledigen anfing.

§. 181.

Fortſetzung.

e) Veredlung des Haus= und Concert=Geſangs.

Uebrigens auch nicht das Inſtrumentale der Concert= und überhaupt Cammermuſik blos ſollte dem ſegnenden Einfluſſe, den die mehrerwähnte Oper=Reform unmittelbar auf dieſe zu üben berufen war, ausgeſetzt ſeyn, ſondern das Vocale derſelben auch, und nicht minder faſt, eine Richtung dadurch in ſich aufnehmen, wie ſie vorher, aus ſo mancherlei hindernden Gründen, welche ſowohl in als außerhalb der Kunſt ſelbſt geſucht werden müſſen, kaum nur ahnen, viel weniger hätte verfolgen können.

Die Ereigniſſe und Zuſtände des ſiebenzehnten Jahrhunderts, wie ich

*) Ausführlicher beſchrieben findet man alle hier genannten Inſtrumente unter andern Werken auch in meinem Univerſallexicon der Tonkunſt.

wiederholentlich ſie unter den Darſtellungen der erſten Periode allgemein⸗hin geſchildert: erſtorben war unter ihnen alle Lebensluſt und damit ver⸗ſtummt auch deren reinſter und unmittelbarſter Ausdruck, der Geſang der Geſellſchaft und des Hauſes. Nur wo der befeſtigte Glaube an eine höhere Macht Troſt und Stärkung von daher erflehte, oder wo es galt, Muth und Beharrlichkeit, Geduld oder auch jene Berauſchung der Sinne ſich einzuflößen, in welcher nicht ſelten der Menſch ſein zeitliches Geſchick leichter ertragen zu können wähnt, — nur da erklang hie und da der fromme Choral oder der wilde Geſang des Krieges: das Lied, wie es in heiterer oder gemüthlicher, ernſter oder fröhlicher Weiſe die Herzen zum Herzen führt und ein engeres, innigeres Band gleichſam windet um die Glieder der Geſellſchaft und des Lebens, — der Geſang in ſeinen man⸗nigfachen Beziehungen, wie er ermuntert, fröhlicher oder theilnehmender ſtimmt in den tauſendfachen Begegnungen des Dieſſeits und gewiſſermaßen eine bedürftige Verklärung gewährt dem Geiſte in allen ſeinen Zuſtänden über dem feſſelnden irdiſchen Leibe, — dieſer Geſang war verklungen, und ſelbſt als es Frieden wieder wurde in der Welt und unter den Völkern, als ruhiger und heiterer die Sonne wieder herabſchien auf die geſammte Erde, waren ja und eben dadurch die Gemüther ſelbſt ſo weit ſich ent⸗fremdet, daß kaum noch auf würdige Weiſe ſie zu beten vermochten im guten Chorale zum Himmel, von dem Hülfe und Errettung ſie doch er⸗warteten, und dieſe Auflöſung alles innern und tiefern Gemüthslebens war ja auch der Grund, warum die Sinnlichkeit ſich immer mehr aufwarf zur Richtſchnur in Dingen der Kunſt, warum die Lyrik für ſich allein nicht blos ſiegte, ſondern ein Uebermaaß von ſinnlichem Prunk ſofort mit ſich auch führte, das die ſchöne Wahrheit in der Kunſt aber unterdrückte, und warum nachgehends, weil des Dilettantismus Kräfte zu ſolch' Sinne blendender, überaus reicher Geſtaltung muſikaliſchen Zuſammenlebens nicht ausreichten, das Haus immer öder und öder ſich zeigte und die Concert⸗ſäle nur erfüllt waren von den triumphirenden Klängen, von den großen Virtuoſen⸗Arien der Oper. *) Das ganze ſiebenzehnte und die erſte Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts waren nicht im Stande, auch nur eine Spur noch von dem zu erhalten, was die Kunſt in dieſer Art an Cammermuſik von früheren Zeiten her vielleicht beſeſſen hatte, noch weni⸗ger aber ſolche neu und nach dem Grade ihrer ſonſtigen Bildung zu ſchaffen; und welche Ueppigkeit in manch' andern Zweigen auch die letzte Zeit entfaltete, mit welcher Gewalt die italieniſche Leidenſchaft ſich auf franzöſiſchem wie deutſchem und jedem andern Boden geltend machen

*) Man ſehe beſonders die §§. 104 ff. des erſten Kapitels der vorigen Periode.

mochte, — das Element, die Kraft, aus welcher der edle Haus- und Concert-Geſang hervorzugehen fähig iſt, das tiefe Gemüth nämlich, die Liebe, welche Alles wirkt und ſchafft, und die Wahrheit in Kunſt und Leben, ging ihr dennoch ab. Dieſe tiefere Innigkeit des Gemüthslebens, dieſe Liebe der Geſellſchaft kehrten erſt mit gegenwärtiger Periode wieder zurück in die Kreiſe höherer Bildung; dieſe Wahrheit in Kunſt und Kunſtleben ward durch Gluck erſt wieder hervorgezaubert aus alter dunkler Vergangenheit, und nun auch erſt trat das Lied wieder hervor in ſeinen mannigfach verſchiedenen Formen und Geſtaltungen, reichlich zurückzahlend das Gut, welches Haus und Concertſaal ſtatt ſeiner bisher von der Bühne oder aus dem Oratorium und den Cantaten hatten leihen müſſen. Der Täuſchung lang getragenes Gewand war gefallen; der Glaube an eine Kunſt nur in mühſam erworbener Virtuoſität, nur im ſinnlichen Spiel der techniſchen Mittel hatte aufgehört, und an ihre Statt waren zurückgekehrt das unverhüllte Bild wahrhaftiger ächter Kunſt und die Gewißheit, daß das eigentliche Weſen dieſer einzig beſtehe in der Offenbarung des Geiſtes und der Seele in ſinnlich ſchöner Form: ſo brauchte da, wo der Menſch mehr faſt noch als in der Oper, mit ſeinem ganzen Ich ſich hingiebt ausſchließlichem Genuſſe der Muſik, im Hauſe oder im Concerte, er, was den Geſang insbeſondere betrifft, auch nicht mehr zu ſuchen nach einem ſeltenen Mittel-Reichthum, ſondern durfte aus ſich ſelbſt nur ſchöpfen und mit Wahrheit dann das in ſich Gefundene ins Leben fördern, ohne zu fragen, wie weit und viel ſein Sinn auch dadurch befriedigt werde, wenn das Herz nur wieder erhielt in bewegender, in ſchöner Form, was für dieſe es gegeben, — durfte, ſtatt der früheren Bravour-Arien und Cabaletten mit ihren wunderbaren Cadenzen, oder ſtatt acht- und noch mehrſtimmigen Chören mit ihren tauſendfältigen canoniſchen Verflechtungen, nur anſtimmen ein einfaches Lied, einen Geſang in einfacher, doch wahrer Weiſe, oder ein Enſembleſtück, in welchem jener Geſang blos nur verwirklicht ward von mehreren Stimmen.

§. 182.

Fortſetzung.

Wie jener Samen indeſſen, aus welchem allein ein ſolch' edlerer Haus- und Concert-Geſang wieder zu erſtehen vermochte, auf Deutſchlands Fluren beſonders neue, grüne, friſch emporſtrebende Keime ſchlug, ſo waren es deutſche Componiſten und Sänger auch zunächſt, von denen eine dahin zielende ſorglichere Pflege ausging. Will ich Mozart unerwähnt laſſen und eingedenk ſeiner höheren, geſtaltungsvolleren und hiſtoriſch wichtigeren Leiſtungen nicht erinnern an die vielen ſeelenvollen

Weiſen, welche auch für dieſſeitiges Bereich er ſegnend und fördernd ins Leben rief: wer hätte vergeſſen ſchon des, zudem ſelbſt ſo gemüth- und liebereichen Leipziger Cantors Johann Adam Hillers *) Lieder und Geſänge und wüßte nicht, daß ſie es waren, welche zuerſt einen neuen, edleren Ton in dieſer Gattung von Tondichtung wieder anſtimmten? — Wer dächte mit Bewunderung noch zurück an ſeine Concert-Chorgeſänge, ohne einen Vergleich anzuſtellen zwiſchen ihnen und dem, was an ähnlichen Compoſitionen ihnen vorausging, und ſie zu begrüßen dann zugleich als die Erſtlinge einer ganz neuen Epoche dieſer Art Geſangsmuſik? — und wer wüßte nicht auch noch, wie Großes und Schönes ſelbſt als Lehrer Hiller außerdem in dieſer Beziehung noch leiſtete? — Coronna Schröter, die Mara, nach Einfluß und Größe eine Catalani und Malibran ihrer Zeit, waren ſeine Schülerinnen, und wie viele Andere, in gleichem Sinne gebildet, gingen aus der Singſchule hervor, die er nachdem (um 1772) zu Leipzig errichtete! — Nach und zum großen Zeittheile auch noch mit Hiller trat Johann Abraham Peter Schulz, **) jener weltbekannte, unſterbliche, claſſiſche Volksſänger, als Vorbild außerdramatiſcher Geſangs-Compoſition auf, und laſſen wir ihn ſelbſt reden, ſo war es J. Haydn nur, an deſſen heiterer Liebesgluth ſich ſein Talent erwärmte, was nicht wenig für die Richtigkeit meiner Anſicht ſpricht, wenn auch nur dorther, woher Alles kam, was neu und weſenreich gegenwärtige Zeitepoche geboren, ich die Veredlung des Cammergeſanges leite. Schulze's geiſtliche wie weltliche Geſänge aller Gattung, ſeine Canzonetten, Oden, Chöre, waren Gemeingut des Volks und kräftige Hebel, dem veredelten Hausgeſange überall Eingang und Gedeihen zu verſchaffen. Ja ſelbſt ſeine Opern hatten keine andere Tendenz, und wenn nicht wenige ſeiner Melodien ſammt ihrer Texte in den Volksmund übergingen, ſo muß von der Bildung ſelbſt, welche die niedere Geſellſchaft ſogar im Laufe unſerer Epoche, gegen früher in erhöhetem Maaße, erfahren ſollte, ein großer Theil ihm zugeſchrieben werden. Am wenigſten wird Dänemark dies vergeſſen, wo er dem geſammten Muſikweſen eine ganz andere, edlere Geſtaltung verlieh. — Auch Johann Rudolph Zumſteeg ***) that mit ſeinen Liedern, Balladen und Geſängen einen

*) Hiller war geboren zu Wendiſch-Oſſig 1728 und ſtarb zu Leipzig 1804, nachdem er 1800 ſchon ſein Amt hatte niederlegen müſſen.

**) Geboren war Schulze zu Lüneburg 1747; nach einer 5jährigen Reiſe durch Frankreich und Italien Muſikdirector zu Berlin, dann Kapellmeiſter zu Rheinsberg, und zuletzt zu Kopenhagen, wo er 1800 ſtarb.

***) Geboren zu Sachſenflur im ehemaligen Ritter-Canton Odenwald 1760 und geſtorben zu Stuttgart 1802.

großen Wurf in dem noch größeren Spiele, und ſo viele reflektirende Künſtlichkeit die erſteren ſeiner hierher gehörigen Werke auch an ſich tragen mögen, haben die ſpäteren doch einen unvergänglichen und gerade hierorts offenbar hiſtoriſchen Werth. — Und nenne ich endlich auch Johann Friedrich Reichardt, *) den Schöpfer des deutſchen Liederſpiels, der weniger zwar ſang — möchte man ſagen — denn declamirte in ſeinen Liedern und andern Vocalmuſiken für Haus und Concertſaal, aber in dieſer Declamation den ganzen Geiſt der Dichtung doch auch offenbarte, und ſomit immer jene geiſtreiche, edle Einfachheit, jene ſchöne Wahrheit im Geſange, und in einer ganz beſondern Richtung zwar förderte, ſo ſehr, daß, Zelter allenfalls ausgenommen, manch' Göthe'ſche Dichtung z. B., eben ſo gewiß nach ihm von Niemand wieder ſo ſchön geſungen worden iſt, als vor ihm außer Hiller kein Muſter ihn zu leiten vermochte.

§. 183.

Fortſetzung.

Doch blieben auch die Franzoſen, ſo gewiß ſie eine deutſche Kraft und Popularität niemals darin erreichten, nicht ganz und gar zurück in der Geſtaltung einer edleren Vocal-Cammer-Muſik, wie etwa die Italiener, deren Haus und Concert ſich fortan und willig noch begnügte mit Arie und Cavatine, welche und wie die Bühne ſie ihnen bot; und hatten die Sitten unter der Regierung eines Ludwig XIV. und ſeiner nachfolgenden Regentſchaft an die Stelle der Romanzen, der Chanſons und denen ähnlicher Geſänge Lieder der zweideutigſten Art geführt, ſo konnten unter der Regierung eines Ludwig XV. doch auch jene ſchon wieder einer beſſern Zukunft entgegenſchauen, ja in mancher Hinſicht ſelbſt zur Vollkommenheit gedeihen, da der Zeitraum von funfzig und mehr Jahren, während welcher die Ausartung ihre Fahne geſchwungen, zur Genüge lang war, wenigſtens den lebendigen Rhythmus als Eigenthum zurück zu laſſen, der dieſer Ausartung anhaftete und dem früheren franzöſiſchen Liedergeſang ſo ganz und gar abging.

Beſonders waren es die Romanzen-Componiſten Riboutet, Bernard, Colardeau, Gallet, Pannard und ſelbſt die auf anderm Gebiete bekannten J. J. Rouſſeau, welche in dieſer Hinſicht zuerſt ſich hervorthaten, und die beſten der Werke, welche ſie geliefert haben, fallen in die Zeit um 1760. Bald nachher oder ziemlich zu gleicher Zeit führte der Herzog von La Vallière auch die ſogenannt hiſtoriſche

*) Geboren zu Königsberg 1752, und geſtorben zu Giebichenſtein 1814.

Romanze ein, welche längere Zeit eine Lieblingsdichtung der Franzoſen war. Dann verlieh der Abbé Mongenot dem Geſange außer dem Theater einen neuen Reiz, ſo daß mehrere ſeiner Romanzen-Melodien ſelbſt Viotti ſeelen- und auch muſikaliſch werthvoll genug hielt, zum Thema der kunſtreichſten Variationen ſie zu wählen; La Harpe, Favart, *) Maréchal und Garnier ſind nicht zu vergeſſen, bis Grétry endlich, Philidor **) und Monſigny ***) an dem Wettlaufe auch mit Theil nahmen, und durch die Lieder, Romanzen und andere Geſänge, welche entweder ihren Operetten und Vaudevilles ſie einlegten, oder welche auch einzeln ſie componirten, gewiſſermaßen die Verſöhnung auch auf dieſem Gebiete vollendeten, die — was im nächſten Kapitel Gegenſtand der Betrachtung ſeyn wird — Frankreich mit Deutſchland überhaupt zu feiern ſich angelegen ſeyn ließ, ſo ſehr, daß von dem Augenblicke an auch die Stellung des Componiſten zum Dichter oder zur Dichtung ſich änderte und ganz eine deutſche Seite annahm. Bis dahin nämlich hatte vornehmlichſt man nur auf die Dichtung ſein Augenmerk gerichtet, und gab eine früher nur zu oft vernachläſſigte Moral auch Grund genug dazu, ſo mußte nothwendig doch die Compoſition darunter leiden: ſey es, daß die Gefahr unmoraliſcher Textwahl vorüber war, oder ſey es, daß die lieblichen Weiſen und Harmonien eines Grétry, Monſigny und der übrigen ungleich mehr Reiz und tiefe Gemüthlichkeit als die ihrer Vorfahren offenbarten, — jetzt war, gleich in Deutſchland, auf einmal die Muſik Hauptſache, und des Textes Inhalt ging ſelbſt in der Auffaſſung gewiſſermaßen nur auf in dieſer. Daß Niemand mehr als die Kunſt und das Volk dadurch gewannen, leuchtet ein; doch hatte auch für den Componiſten dieſer Wechſel der Anſichten noch den beſondern Werth, daß ſein Name auf ſolche Weiſe an Achtung und Ruhm zunahm: war früher von den Conſumenten nach dem Namen des Componiſten eines ihrer beliebten („ſo kleinen") Geſangsſtücke kaum gefragt worden, ſo fing nunmehr der Name beinahe ſchon an, für den Werth der Compoſition zu entſcheiden. Wie lange dauerte es, ehe Dalayrac, †) Dezède, Plantade ††) und Garat in der

---

*) Charles Simon F., geb. zu Paris 1710 und geſtorben daſelbſt.

**) André Danican Ph., geb. zu Dreux 1726 und geſtorben zu London 1795.

***) Pierre Alexander M., geb. zu Fauquembery im Dep. Pas de Calais 1729 und geſtorben zu Paris als Director des Conſervatoriums 1817.

†) Nicolas D., geb. zu Muret in Languedoc 1753 und geſtorben zu Paris 1809.

††) Lebt noch jetzt zu Paris, war indeſſen ſchon gegen Ende des vorigen Jahrhunderts als Romanzen- und überhaupt Componiſt von dergleichen Sachen berühmt. Iſt 1770 geboren.

Gunſt des Publicums mit ihren Liedern und Geſängen ſich feſtſetzten? und nach dem, als ihnen dies gelungen, mochten Andere noch ſo ſehr ſich bemühen, kaum daß ein Liebhaber etwas Anderes geſungen, kaum daß ein Sänger im Concert mit etwas Anderem ſich Beifall errungen hätte, als mit Compoſitionen von ihnen, die bis in die folgende Periode hinein noch im Beſitze des Sieges waren.

§. 184.

Strengere Scheidung und Vermehrung der Formen.

Dabei angekommen endlich, tritt uns die letzte wichtige Erſcheinung entgegen, welche durch jene, bis dahin geſchilderte Geſammt-Reaktion, die des ganzen achtzehnten Jahrhunderts zweite Hälfte zu einer der merkwürdigſten Epochen in der modernen Muſikgeſchichte erhebt, in der muſikaliſchen Welt hervorgerufen wurde, nämlich eine ſtrengere Scheidung, wie auch Vermehrung der Formen.

Durch das lyriſche Uebermaaß, in welchem alle Geſtalten muſikaliſcher Poeſie bis an den Schluß der vorhergehenden Periode prangten, war allen auch eine gewiſſe innere Aehnlichkeit verliehen, und das Maaß der einzelnen Sätze, den Organismus und was dazu gehört abgerechnet, war kaum die eine Form von der andern im Weſentlichen zu unterſcheiden. Ja ſelbſt früher noch, wo dem ſinnlichen Principe, das mit dem lyriſchen Uebermaaße ſich verband, noch ein eben ſo entſchieden und ſtreng conſequent geiſtiges gegenüberſtand, hatte wenigſtens auf beiden Gebieten ein ähnliches Verhältniß ſtatt. War hier die im ſtrengen Contrapunkt geſchriebene Fuge, bis auf einige unweſentliche Aeußerlichkeiten, gewiſſermaßen Norm und Maaß für jede andere Compoſition, ſo nahm dort der glänzende Arienſtyl die Stelle einer ſolchen canoniſchen Regel ein. Blos dem einzelnen Genie, wie dort Seb. Bach und Händel, hier vielleicht einem Jomelli, Porpora oder Rameau, war es vorbehalten und vergönnt, in das ewige Einerlei des Weſens ihrer Offenbarungen hie und da ein erhebendes charakteriſtiſches Zeichen noch zu miſchen, das nur an ſeiner Stelle, nur in ſeiner Art, nirgends anders mehr zu wirken vermochte, — im Uebrigen zog ſich durch das Meer der Produktion nur eine Farbe, welche dies geerbt hatte von dem Strom, aus dem es ſeine Nahrung erhalten. Gluck brachte Wahrheit in die Tondichtung, und wenn auch zuvörderſt nur in die dramatiſche, ſo doch vermittelſt des Einfluſſes, den dieſe unabweislich auf jede andere übt, nicht minder auch, und wie uns die bisherigen Betrachtungen (wie ich hoffe) hinlänglich gelehrt haben, in alle übrige: ſolche innere Wahrheit konnte keineswegs aber erreicht werden oder

beſtehen ohne zugleich auch eine **äußere**, und wie ſomit nach Innen hin die einzelnen Formen wurden, was ſie ſeyn ſollten, wurden ſie dies auch nach Außen, ja in ſolch' unzertrennlicher Verhältnißfolge, daß ſelbſt, als **Mozart** mit jener innern Wahrheit zugleich eine innere Schönheit verband, dieſe ſofort auch nach Außen hin ſich bemerklich machte, und wir ſonach von Stufe zu Stufe der Entwickelung ſich die einzelnen Formen immer mehr mit einer gewiſſen charakteriſtiſchen Beſtimmtheit von einander ſcheiden ſehen. Daher auch z. B. der merkliche Unterſchied zwiſchen einer Sonate gegenwärtiger und einer ſolchen vergangener Periode, ſelbſt nur in Berückſichtigung ihrer alleräußerlichſten Seite; der merkliche Unterſchied ſogar zwiſchen einer Sonate aus den neunziger und einer ſolchen aus den ſechsziger Jahren, wo **Mozarts** Einfluß noch nicht gewirkt hatte. Und dies **eine** Beiſpiel mag für jedes andere gelten.

§. 185.

Fortſetzung.

Aber nicht eine **ſtrengere, charakteriſtiſch feſtere Scheidung** der einzelnen Formen blos ward auf dieſe Weiſe in der muſikaliſchen Dichtung bewirkt, ſondern durch die engen Beziehungen, in welche jene Wahrheit der Poeſie zu ſo manchen beſonderen Zweigen letzterer unverhinderlich trat, mußte dieſelbe eben ſo nothwendig auch eine quantitative **Vermehrung** derſelben, der Formen, veranlaſſen. Gedenke ich nicht der früherhin (ſ. §. 174 u. 175 dieſes Kapitels) betrachteten, gearbeiteten Quartette und Sinfonien, auch nicht der oben erwähnten **Ballade** und **hiſtoriſchen Romanze**, die eben jetzt und nur dadurch möglich werden konnten, daß eine richtigere und geſchmackvollere Declamation wieder hergeſtellt und eingeführt worden war, laſſe auch noch manch' andere kleine Neuigkeit unerwähnt bei Seite liegen, ſondern gehe ſofort nur zu den ungleich bedeutungsvolleren Formen des **Melodrams**, des **Liederſpiels** und des **Inſtrumental-Rondo's** über.

Das erſtere, das **Melodram**, erfand **Georg Benda**. *) Der talentvolle Mann hatte auf Reiſen, in Italien und Deutſchland, die gerade in die Zeit des erſten **Gluckſchen** Auftretens fallen, ſich von dem großen weſentlichen Antheile überzeugt, den das Inſtrumental-Accompagnement der Oper für ſich auch an der Geſtaltung dramatiſcher Effekte zu nehmen fähig iſt. Selbſt guter Inſtrumentaliſt war ihm daneben die ſelbſtſtändige Behandlung des Orcheſters gewiſſermaßen zur noth-

---

*) Geboren 1721 zu Alt-Benatka in Böhmen, und geſtorben zu Köſtritz 1795.

wendigen Aufgabe geworden. Haydn's Erfolge im eigentlichen polyphoniſchen Inſtrumentalſatze feuerten zur Nachahmung an. Dazu kam die vortreffliche Seiler'ſche Schauſpielergeſellſchaft nach dem Tode Herzogs Friedrich III. 1772 von Weimar nach Gotha, wo er als Capellmeiſter angeſtellt war, und ermunterte doppelt ihn zur regen Thätigkeit in der dramatiſchen Compoſition. Indeſſen war das Schauſpielperſonal der Geſellſchaft beſſer noch als das der Oper. Namentlich befand ſich darunter eine damals allgemein bewunderte und wirklich auch mit dem ſeltenſten declamatoriſchen und mimiſchen Talente begabte Schauſpielerin Brandes. Für ein ſolches Talent hätte er wohl mögen eine Oper ſchreiben! „Sollte, bei der gewonnenen Freiheit der Inſtrumental-Begleitung, nicht angehen, auch ohne Geſang daſſelbe auf der Bühne zu benutzen!? Warum nicht, — hat außerdem das Accompagnement aufgehört, den Geſang zu tragen, nimmt geradezu es Antheil an der Darſtellung und dem Ausdrucke ſelbſt, ſo muß es dies auch können wohl, das Wort mag geſungen oder geſprochen werden!" — So dachte und ſchloß der eifrige Mann. Gotter und der eben ſo kunſtbegeiſterte als kunſtverſtändige Engel waren gerade in Gotha: theilte er denſelben ſeine Anſichten mit, und ſollte auch der Verſuch nur entſcheiden, ſo forderte zu dieſem um ſo dringender die Künſtler-Eitelkeit der Schauſpielerin wieder auf, die nicht ohne Grund vermeinte, eben in einem ſolchen Werke die ganze Kraft ihres Talents entfalten zu können. Zu dem Ende übernahm auch ihr Gatte die Anfertigung des Textes, weil er am beſten wohl die ſchönſten Seiten ihrer Kunſt kennen mußte: 1774 erſchien das Duodram „Ariadne auf Naxos" als das erſte eigentliche *) Erzeugniß ſeiner Art auf der Bühne. Schon die Neuheit der Form hätte Aufſehen machen müſſen; noch mehr aber waren es die Originalität und Wahrheit des Ausdrucks, welche dem ſeltenen Stücke überall den größten Beifall brachten und der Brandes Namen glorreich verbreiteten. Auf allen Theatern wurde es gegeben, ins Franzöſiſche und Italieniſche überſetzt, und ließ der Schöpfer durch ſolch' glänzenden Erfolg zu weiterer Wanderung auf dem damit betretenen Wege ſich veranlaſſen, ja fand in der nächſten Folgezeit er nicht blos einige, ſondern viele Nachahmer, ſo iſt das Alles weniger wohl zu verwundern, als wenn heute noch manch' guter Componiſt es nicht verſchmäht, ſeine Kräfte an einem Melodram zu erproben, das im Grunde doch eine der wunderlichſten und naturwidrigſten Formen genannt werden muß.

*) Weiter unten folgende Bemerkungen werden den ausdrücklichen Zuſatz dieſes Wortes erklären.

Ich bezeichne eben vorhin „Ariadne auf Naxos" als das erſte eigentliche Melodram, und wirklich war der bloßen Idee nach J. J. Rouſſeau ſchon Benda um ein Paar Jahre mit einem ähnlichen Werke vorausgegangen; doch auch blos der äußeren Idee nach, denn von dem freien Antheile der Inſtrumental-Begleitung an der Darſtellung ſelbſt, worauf das eigentliche Melodram ſeinem Weſen nach beruht, war eben ſo wenig in Rouſſeau's „Pygmalion" Etwas zu finden, als überhaupt er zu ſolcher Freiheit des Orcheſters niemals zu gelangen vermochte. Auch iſt es gewiß, daß Benda nicht eine Sylbe von Rouſſeau's Verſuch wußte, und ſoll irgend ein Verhältniß zwiſchen beiden Werken ſtatt finden, ſo iſt es lediglich wohl, daß Rouſſeau's „Pygmalion" die Idee eines Melodrams andeutete, Benda's „Ariadne" ſolche in Wahrheit aber verwirklichte, und ſonach bleibt dieſe immer das erſte Werk ſeiner Art.

Wer zuerſt die Hand an Geſtaltung eines Vaudeville's oder (deutſch) Liederſpiels legte, iſt dem Namen nach nicht mehr zu ermitteln. Jedenfalls ſind ſie eine Frucht der Liebe zum einfachen Liede und Geſange, die im Laufe der gegenwärtigen Periode ſo mächtig wieder wach wurde (ſ. oben §. 181 ff.), womit ſelbſt die Zeit ihrer Entſtehung übereinſtimmt, die zum früheſten in die achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts fällt. Erkläre ich mir jenen Mangel des Namens deſſen, der zuerſt die Idee einer ſolchen Geſtaltung faßte, aus dem außerordentlichen Beifalle, den ſofort dieſe fand, und aus dem weniger bedenklichen Charakter des Franzoſen, den das Vergnügen an der Sache gar nicht dazu kommen ließ, nach dem Namen ihres Schöpfers zu fragen und vor Vergeſſenheit dann denſelben zu bewahren, denn in Wahrheit war dies Vergnügen ſo groß, daß 1791 ſchon Paris ein eigenes Vaudeville-Theater baute, während kaum zwei Jahre vorher das erſte Stück der Art aufgeführt worden war. — Nach Deutſchland brachte unter dem Namen „Liederſpiel" das Vaudeville zuerſt Johann Friedrich Reichardt, und in ſofern ſeine Bildung deſſelben, aus Grund der Verſchiedenheit des Volkscharakters, dem ein ſolches dramatiſches Spiel nicht blos angemeſſen, ſondern dem innerſten Weſen nach entnommen ſogar ſeyn muß, von der des Vaudeville's etwas abwich und gewiſſermaßen ein charakteriſtiſch ſelbſtſtändiges, deutſches Kunſtwerk dadurch hergeſtellt wurde, darf man getroſt ihn auch wohl den Schöpfer des Liederſpiels nennen, ſo gewiß anderer Seits er durch dieſes nur ein fremdes Gut auf ſeinen vaterländiſchen Boden verpflanzen wollte. „Liebe und Treue" hieß das erſte ſeiner hieher gehörigen Werke. Daſſelbe wurde zwar im J. 1800 erſt auf die Bühne gebracht; allein da erwieſen iſt, daß er es bereits im J. 1797 fertig hatte

oder fertig brachte, ſo gehört ſeine Entſtehung immer noch der gegenwärtigen Periode an.

Das Rondo hatte früher ausſchließlich der Vocalmuſik angehört, aber kaum war von der Lieblichkeit ſeiner Formen man überzeugt worden, und kaum war die Inſtrumentalmuſik fähig geworden, in gewiſſer Beziehung und auf einen gewiſſen Grad hin mit gleicher Beſtimmtheit Vorſtellungen, Gefühle und Ideen, zumal wie vom alten Ringelgedicht ſie einzig bedingt werden, zum Ausdrucke zu bringen, ſo eignete ſie ſich auch dieſe Form an, und war Nicolo Piccini, Gluck's Nebenbuhler, der Erſte, der überhaupt dieſelbe auf Muſik übertrug, nämlich in ſeinen dramatiſchen Arien, ſo war Mozarts glänzende Zeit noch nicht vorüber, hatte kaum Haydn die Hände an ſeinen wunderbaren Orcheſterbau gelegt, als zunächſt einzelne Inſtrumente auch und ſpäter ſogar die Geſammtkraft des Orcheſters daran Theil nahmen, ſo ungleich einfacher freilich hier die Geſtaltung, gegenüber der Vocalmuſik, noch bleiben mußte.

Drittes Kapitel.

Verhältniß der dramatiſchen Muſikreform, mit ihren durchgreifenden Folgen, zu dem in voriger Periode ſich geſtalteten muſikaliſchen Schisma.

§. 186.

Eingreifen der Reform auch in die nationalen Charaktere oder verſchiedenen National-Style.

Verweiſe ich auf den Inhalt des vierten (letzten) Capitels der vorhergehenden Periode. Der Sieg, den einer Seits die Lyrik mit ihrer im Uebermaaße vollbrachten reizvoll-techniſchen Ausſtattung über das eigentlich dramatiſche Element gewonnen, und die rieſige Erhebung wieder, mit welcher andrer Seits das Oratorium eine geiſtig durchbildete Kraft als den höchſten, wenn nicht einzigen Endzweck muſikaliſcher Geſtaltung manifeſtirte; die durchgreifende Gewalt, mit welcher hier das ſinnliche Princip aller Mittel und Tendenzen bis zum regelnden Canon vorzüglich in der Cammermuſik ſich bemächtigte, und dort die eiſerne Unbeugſamkeit, womit der denkende Verſtand nicht loslaſſen wollte von einem vermeinten oder occupirten Vorrechte in Dingen künſt-

leriſcher Bildung, — alle dieſe großen und kleinen Gegenſätze hatten in der Art und Weiſe, wie in dem allgemeinen Ganzen der muſikaliſchen Cultur ſie nicht etwa gemiſcht neben einander beſtanden, ſondern, als eines Theils hervorgerufen und veranlaßt gleichſam durch die verſchiedenen innern wie äußern Zuſtände, Charaktere und Verhältniſſe der Völker, von dieſen ſelbſt auch je nach ihrer Individualität, Uebereinſtimmung und bezüglicher Verwandtſchaft mit dem Erzeugten vertreten wurden, eine Verſchiedenheit der geſammten muſikaliſchen Kunſtrichtung und Kunſtproduktion bewirkt, welche dieſe für ſich dann wieder, nach einer Analogie des Sprachgebrauchs und der innern Beſtimmung, erhob zu einer Verſchiedenheit wirklich nationaler Style. So ſahen im Verlaufe der vorigen Periode oder der erſten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts wir nach und nach einen vollkommen eigenthümlichen, in ſich ſelbſt charakteriſtiſch abgeſchloſſenen italieniſchen, eben ſolchen franzöſichen, wie nicht minder ſelbſtſtändigen deutſchen Muſikſtyl, eine eigenthümlich italieniſche, franzöſiſche und deutſche Art, Sitte, Form und Manier in der muſikaliſchen Geſtaltung ſich bilden; ſahen, wo früher ein Sinn nur, Friede und Einigkeit geherrſcht hatte, weil ein Geiſt auch nur in einem Leibe wohnte und wohnen wollte, Verſchiedenheit der Denkungs-, Auffaſſungs- und Sinnesart, Trennung entſtehen, und mit dieſer im Innern auch verſchiedene Körper, von welchen jeder in ſein eigenes Gewand ſich hüllte.

In ſofern indeſſen dieſe und überhaupt eine ſolche Trennung auch nur hervorgehen konnte aus einer Verſchiedenheit der Anſichten von dem Weſen und Zwecke der Kunſt, ſolche Verſchiedenheit für ſich dann aber, wollte auf irgend eine Weiſe einen gewiſſen Normalzuſtand unter den verſchiedenen Völkern ſie zu erzielen vermögen, auch nur an die alleräußerſte Seite der Kunſt ſich anzulehnen wagen durfte; in ſofern alſo eine Verſchiedenheit nationaler Muſikſtyle nicht allein nur entſtehen konnte, ſobald eine Reihe von Gegenſätzen, wie angedeutet, ſich gebildet und gewiſſermaßen faktiſchen Beſtand gewonnen hatte, ſondern überhaupt auch nur denkbar wird in dem Falle, daß ein jedes der drei verſchiedenen Völker ſeine eigene beſondere Anſicht von dem Weſen der Kunſt in ſich ausprägte und in Geſetzesweiſe dann gewiſſermaßen ausbreitete, kurz, daß Weſen, Form und Zweck der Kunſt es gewiſſermaßen abhängig machte von den Zufälligkeiten ſeines eigenen Lebens und Seyns, ſich ſelbſt und ſeinem Charakter bis auf den letzten Athemzug hin gleichſam adhärirte, — in ſofern nun mußten die Abweichungen, in welchen die drei demnach ſich gebildeten verſchiedenen Nationalſtyle zu einander ſich befanden, je nach dem Grade aber weniger bemerk-

bar auch wieder werden oder ganz aufhören, je in welchem die Kunſt von ſolcher Abhängigkeit ſich nach und nach wieder losſagte, mußten aufhören, wo zu ſich ſelbſt wieder die Kunſt zurückkehrte und jenes Princip der Wahrheit in ſich aufnahm, das die Gluck'ſche Reform eben zu Endzweck hatte.

Der Himmel, der über Italien und Frankreich ſein weites blaues Kleid ausbreitet, iſt kein anderer, als unter deſſen hohem Dome auch Deutſchlands Leben und Seele athmet; ſcheint die Sonne heißer dort an ihm, ſo ſind andere natürliche Verhältniſſe und Umſtände es, welche dies veranlaſſen, die Sonne bleibt dieſelbe und ſeine Bogen wechſeln nicht. So die Kunſt, die Muſik: in ihrem Weſen, dem Eigentlichſten ihres Seyns unveränderlich und immer dieſelbe können nur äußere Verhältniſſe es ſeyn, die uns auch nur ihrem Aeußeren hinzuthun, was veränderlich iſt und was eine Verſchiedenheit, wie bezeichnet, zuläßt. Gluck reinigte ſie wieder von dieſem Aeußern, von dieſen Zufälligkeiten des äußerlichen Hinzuthuns, führte auf ihr' innerſtes Weſen, nur mit den eben gegenwärtigen Mitteln, ſie wieder zurück, und ſo mußte, da die Urſache wegfiel, auch die Wirkung wegfallen, oder doch ſich mindern, und ſo weit zwar, als nur irgend ſein Einfluß oder die Folge ſeiner Reform reichte.

§. 187.

Iſolirung des italieniſchen Styls.

Am wenigſten war dies der Fall in Italien, und es konnte daher auch nicht anders kommen, als daß einmal fortan der italieniſche Styl am meiſten noch in ſeinem, dem einmal angenommenen oder in ſich ſelbſt bedingten, eigenthümlichen Gepräge ſich ausdrückte, demſelben treu blieb, und daß dann damit um ſo weiter auch Italien mit ſeinem muſikaliſchen Charakter von Frankreich und Deutſchland, wo (wie wir gleich nachher ſehen werden) Glucks Einfluß einen ungleich tieferen Boden zu finden, daher innigere Ausgleichungen zu bewirken vermochte, ſich entfernte.

Nicht als ſollte damit ein gänzlicher Mangel an Empfänglichkeit auf Seiten Italiens für die Wirkungen der Gluck'ſchen Reform behauptet, Italien als dasjenige Land bezeichnet werden, das jeden und allen Einfluſſes von dieſer Seite her mehr oder weniger abſichtsvoll ſich enthalten oder irgend auch nur hätte enthalten können. Solches lag, wenn theilweiſe auch wohl in ſeinem Willen, ſchlechterdings indeſſen nicht in der Möglichkeit ſeiner Kräfte und Verhältniſſe, und verfolgen wir aufmerkſam die Denkmale italieniſcher Kunſt, welche aus dem vergangenen

Jahrhunderte uns noch vorliegen, ſo treffen wir Spuren genug, die ohne ſonderliche Mühe mit ihrem Ausgange zu nichts Anderem als bis zu Gluck und Mozart hinführen. So ſehe man die Werke eines Baſily (des älteren), Guglielmi (des älteren und jüngeren), Anfoſſi, Cimaroſa, Majo, Sacchini, Mattei, Paeſiello, Sarti, Guaglia, Naſolini, Tritto, Zingarelli und der übrigen vorzüglicheren während dieſer Periode in ihrem Vaterlande wirkenden italieniſchen Tonſetzer vergleichungsweiſe an, und man wird finden z. B., daß (was ich bei einer andern Gelegenheit früher auch ſchon darthat) gegen 1780 bereits in Italien auch die Arie, welche den Mittelpunkt der Gluck'ſchen Reform ja ausmachte, eine völlig andere Geſtalt denn vordem annahm, des ewigen Einerlei's der zwei Theile, des eben ſo bequemen als einförmigen Da Capo, des vereinzelten Mittelſatzes und aller dergleichen Dinge mehr ſich entledigte, die vorher ſie gehindert hatten, als ein nach Innen wie nach Außen hin zuſammenhängendes Ganze zu erſcheinen; ja daß die Inſtrumentalmuſik auch, dieſer entſcheidendſte Wendepunkt in den verſchiedenen Stylen und ſtärkſte Träger des modernen Elements auf deutſchem wie auf franzöſiſchem Boden, ſich weſentlich bereicherte, ſo ſehr, daß zu dem Streichquartett nicht allein mehrere Blasinſtrumente in ihrer Eigenſchaft als Füllſtimmen traten, ſondern ſelbſt obligat bisweilen auch gebraucht wurden, und überhaupt man im Eifer der Nachahmung deutſcher und franzöſiſcher Sitte (wenigſtens extenſive) eine ſolch' größere Kraftentwickelung zu erzielen ſtrebte, daß Sarti unter Andern es nicht verſchmähte, mit ruſſiſchen Jagdhörnern ſogar ſeine Pſalmen zu umgeben, und als ihm dieſer Lärmen noch nicht genug war, bei einem Te Deum nach jeder Gelegenheit geizte, Trommeln und Pauken dazwiſchen raſſeln zu laſſen, um „im Gewitter und Kanonendonner die Größe und Majeſtät Gottes wie die feierliche Bewunderung und Anbetung derſelben recht treffend und volksverſtändlich darzuſtellen." Wie weit und unbedingt übrigens dieſe und alle jene Veränderungen, die in bezeichneter Zeit allerdings auch in der italieniſchen Muſik und auf eine mehr denn blos von dem aufmerkſamen und verſtändigen Beobachter bemerkbare Weiſe vorgingen, der energiſchen, ſo wunderbar einflußreichen Wirkſamkeit Gluck's und ſeines Nachfolgers Mozart zugeſchrieben werden müſſen, berührten im Ganzen ſie doch weniger die innere als die blos äußere Seite, weniger den eigentlich Nerv, den Kern, als die bloße umgebende Schaale der Kunſt; und wie genannte italieniſche Tonſetzer ſammt ihren Collegen ſich anſtrengten, gleich den in Frankreich und Deutſchland erſtandenen Heroen Aufſehen durch neue Geſtaltungen und Manieren zu erregen, ihre Declamation

in Worten und Tönen blieb gleichwohl noch falſch, an eine innigere Verſchmelzung des Textes mit ſeiner Melodie, jene Wahrheit des Ausdrucks ward gleichwohl noch nicht gedacht, Reinheit und Correktheit des Satzes blieben fernerhin ihnen eine wenig große Gewiſſensſache, und zur Erhebung der Inſtrumentalmuſik gar bis zur ſelbſtſtändigen Produktion, bis zur weſentlichen, charaktereigenen Theilnahme an der Darſtellung fehlten fortan ihnen die Kräfte, weil keineswegs noch jenes oligarchiſche Regiment von Bühne, Concertſaal und Kirche gewichen war, das nicht anders als die Tonſetzer in der kunſtwidrigen Bravourmanier gefangen halten und die geſammte Kunſt, in allen ihren Zweigen, zu einem bloßen Schauſpiel oder Schauſtück übermäßig phyſiſcher und techniſcher Kräfte herabdrücken mußte, an dem im Durchſchnitt nur ſo viel eigentlicher Kunſtwerth, ſo viel geiſtige Offenbarung dann noch haftete, als entweder der Ton mit ſeinen Combinationen für ſich ſchon zu bieten oder das, was man Zufall nennt, etwa zu gewähren im Stande iſt. Eine Erſcheinung, deren Wahrheit nun aber ſich nicht etwa blos in den dramatiſchen Erzeugniſſen italieniſcher Muſikkunſt, ſondern in allen ihren übrigen Zweigen auch, in der Cammer- wie in der Kirchenmuſik, aufs Genügendſte beſtätigte. Die Allegrandi, Teſi, Todi und Marchetti, Crescentini, Marcheſi, Cariſtini, Fachiorotti, Simonetti, Millico — dieſe und Andere, von denen einige auch in das folgende neunzehnte Jahrhundert noch hinüberragten, waren ohngefähr die einflußreichſten Sängerinnen und Sänger Italiens: welche Richtung war es, in welcher ſie glänzten, über die Theatermuſik herrſchten, und allein ihre Kräfte zu entfalten verlangten? — keine andere noch als die frühere, die vorzugsweiſe techniſche, die Richtung der vorangeſtellten Bravour, die nur inmitten des angehäuften Coleraturen-Geſangs ihren Wahlplatz zu finden vermag, und wenig fragt nach deſſen ſeelen- oder gedankenvollen Inhalt. Die Cammermuſik — wo vermochte ſie nur ein Zeichen derjenigen Strebſamkeit aufzuweiſen, durch welche namentlich in Deutſchland dieſelbe ſo mächtig blühend ſich emporſchwang? — Trat hier und da die Inſtrumentalmuſik in einer mehr ſelbſtſtändigen und darſtellungsfähigen Weiſe auf, ſo war es entweder doch nur eine extenſive Maſſewirkung oder die bloße Virtuoſität, alſo ebenfalls jene Bravour, durch welche ſie ſich bemerklich zu machen und hervorzuthun trachtete. Ich habe das Nähere dieſerhalb ſchon früher angeführt. An eine eigentliche, dramatiſch geordnete, freie Selbſtthätigkeit des Orcheſters als ſolches dachte Italien noch wenig, und Boccherini's*) Quartette, Quintette und dergleichen Enſemble-

*) Boccherini ward geboren zu Lucca 1730 und ſtarb zu Mailand 1805.

ſtücke dürften die einzigen italieniſchen Inſtrumentalwerke der Art ſeyn, welche aus jener Zeit noch irgend Betrachtung verdienen, nicht zu vergeſſen allerdings der Anmaßung, womit nicht minder der Italiener verſuchte, ſeine — aber auch nur dem Namen nach hieher gehörigen, begriffs- und inhaltsloſen wenigen Produkte ſchon damals neben jene Frankreichs oder gar Deutſchlands zu ſtellen. Und die Kirchenmuſik endlich betreffend, ſo dürfte jenes eine von dem in der öffentlichen Meinung gewiß einſt hoch gefeierten Sarti angeführte Beiſpiel ſchon hinreichen, auch deren fortdauernde Gefangennahme und ferneres Schmachten unter dem Joche des Einfluſſes zu beweiſen, den früherhin ſchon dies in Italien beſonders ſeinen Sitz habende lyriſche Uebermaaß der dramatiſchen auch auf dieſe Gattung von Muſik geübt hatte*). Indeſſen eine Erſcheinung auch, welche ihren natürlichen Grund zu finden faſt gezwungen war ſowohl in den mancherlei politiſchen wie ſocialen Verhältniſſen und Intereſſen, in denen Italien ziemlich die ganze gegenwärtige Periode hindurch mehr oder weniger unwillkührlich gehalten werden ſollte, als in dem Charakter und der ſonſtigen Denk- und Sinnesweiſe, wodurch Lebensart, Clima und welche andere Beziehung noch, denen der Menſch für ſich wie in ſeinen geſellſchaftlichen Verbindungen ausgeſetzt ſeyn kann, das italieniſche Leben von Stufe zu Stufe ſeiner Entwickelung eigenthümlich auszeichneten und noch auszeichnen.

§. 166.

Fortſetzung.

Wie ich andern Orts bereits andeutete nämlich, hatte ſeit der großen Römerzeit Italien zwar niemals wieder zu einer eigenen Selbſtſtändigkeit ſich erheben können, indeſſen übte der Pabſt dagegen und ſein Clerus eine Gewalt, eine Herrſchaft dort aus, ſo groß, unbedingt und umfaſſend, denn jemals, und ſowohl vorher als nachher, ein Reich wieder gehabt hat oder ſich anmaßen durfte. Was die äußere, weltliche Politik vielleicht trennte, fügte und hielt die der Kirche deſto feſter wieder zuſammen, und alle Nachtheile, denen das zerſtreute Republiken-, Häuſer- nnd Städte-Weſen, in welchem das italieniſche Staatenſyſtem ſich damals befand, die Kunſt und Wiſſenſchaft daſelbſt hätte ausſetzen können, wurden ſomit nicht allein durch das Gegengewicht des kirchlichen Einfluſſes aufgehoben, ſondern alle Vortheile, welche aus einer großen Reichsſelbſtſtändigkeit, aus dem monarchiſchen Regierungsprincipe für dergleichen Cultur zu fließen vermögen, erhielten einerſeits durch das ungleich höhere Maaß der Päbſtlichen

---

*) Vergl. vornehmlich die §§. 130 ff. des dritten Capitels der vorhergehenden, und §. 167 ff. des zweiten Capitels dieſer Periode.

Herrſchaft und ihres vereinbarenden Einfluſſes und anderſeits durch den nicht minder reicheren Zuſammenfluß von materiellen Mitteln und Kräften, welchen jenes zerſtückelte Staatenſyſtem und Regierungswesen nothwendig durch die vielen einzelnen reichen Familien und Häuſer herbeiführte, ſogar noch eine bei Weitem größere Bedeutung und fördernde Geltung. Italien — könnte man allenfalls ſagen — war nirgends damals und doch überall, und wenn ſein Nirgends eine Menge vereinzelter für ſich ſelbſt beſtehender Kräfte hervorrief und nothwendig erzeugte, ſo bildete ſein Ueberall dann aus dieſer Menge wieder eine Macht, die ſchlechterdings keiner Abhängigkeit von irgend einer andern ſich unterwerfen konnte, im Gegentheil um ihrer ungemeinen, überwiegenden Quantität willen ſchon andere gleichartige Erſcheinungen von ſich abhängig machen mußte. Daher der merkwürdige Ueberfluß an materiell-muſikaliſchen Kräften, durch welchen Italien auch in gegenwärtiger Periode noch vor allen andern Staaten und Ländern ſo überſchwenglich hervorragte, daher wieder die unleugbare Thatſache, daß Italien eher fähig war, einen fortdauernden Einfluß noch zu üben auf Deutſchland und Frankreich (wie ſolcher denn im Einzelnen auch häufig genug noch ſtatt haben mochte), als ſich eines Einfluſſes von daher auszuſetzen, ſo gewiß in anderm Betracht wieder iſt, daß bei dem Zuſtande, in welchem (wie geſchildert) ſeine Muſik ſich eines Theils ſchon befand, andern Theils noch mehr zu ſinken drohte, ein ſolcher Einfluß nur von dem größten Segen für ſeinen künſtleriſchen Inhalt ſelbſt geweſen ſeyn würde.

Doch Italien konnte nicht allein (und hauptſächlich um ſeines bedeutenden quantitativen Uebergewichts an muſikaliſchen Kräften willen) einem tiefer in ſeine ganze künſtleriſche Weſenheit eingreifenden Einfluſſe von Außen her nicht ausgeſetzt ſeyn oder ſich ſelbſt ausſetzen, ſondern es wollte auch einem ſolchen Einfluſſe ſich nicht ausſetzen und durfte dies nicht wollen. Seit dem Untergange der großen Römer-Herrſchaft hatte Italien ſeine politiſche Einheit und Selbſtſtändigkeit ſo gut wie aufgegeben; doch war dadurch ſeine politiſche Bedeutung nicht auch aufgehoben worden; im Gegentheil nahm dieſe in eben dem Maaße und noch mehr faſt von Tag zu Tag zu, in welchem jene gleichen Schrittes abzunehmen nicht aufhörte. Lage, innere und äußere Verhältniſſe, Boden, Klima, kurz Alles, wodurch eigenthümlich es ſich in ſeinem Zuſtande auszeichnete, erhoben im Auge der europäiſchen Politik und des europäiſchen Staatenſyſtems es zu einem immer größeren Anſehen und zu dem Beſitz einer immer höheren Wichtigkeit. Vorzüglich erkannten dieſe die Häuſer Oeſterreich und Bourbon, und wer deren Geſchichte kennt, weiß, wie eben deshalb dieſelben Italien auch ſtets zu dem Schauplatze ziemlich aller

ihrer Streitigkeiten machten, und noch in voriger Periode hatte ich von den Kämpfen zu erzählen, die faſt ein ganzes halbes Jahrhundert hindurch von genannten Mächten um die Diktatur von Süd-Europa dort ausgefochten wurden. In der gegenwärtigen war es nicht viel anders. Oeſterreich hatte ſich überzeugt von der Nothwendigkeit, nur in Italien den Sitz, die Bürgſchaft ſeines Glanzes zu ſuchen, und wie dorthin daher ſein ganzes Streben auch gerichtet war, bildete, um Oeſterreichs großer Bedeutung im europäiſchen Staatenbunde willen, Italien fortan auch den Mittelpunkt gewiſſermaßen, um welche die politiſche Rathsmaſchine dieſes ſich drehete. Selbſt die entfeſſelten Leidenſchaften der Revolution ließen dieſen und ſolchen Werth des Landes und Reichs nicht überſehen, und dahin war es deshalb auch, wohin zuerſt ſogar die Ableitungen ihrer gährenden Stoffe ſich richteten. Aber Italien ſelbſt auch, nicht blos die fremde Einſicht etwa, kannte und fühlte dieſe ſeine außerordentliche politiſche Bedeutung für ganz Europa ſowohl, wie insbeſondere für Deutſchland und Frankreich, und je lebendiger es ſich davon überzeugte, je deutlicher und feſter es ſich das fremde Intereſſe knüpfen ſah an ſeinen Willen, an ſeine Kraft, deſto weniger wird es doch auch das eigene Intereſſe wohl haben abhängig machen mögen von dem fremden Schickſal, vielmehr, in ſolch' großem Selbſtbewußtſeyn, dies immer feſter und nothwendiger zu bedingen ſtreben durch jenen eigenen innern Zuſtand, und dies nun nicht vielleicht blos in politiſcher, ſondern hauptſächlich in ſocialer und jeder damit verwandten, alſo vornehmlichſt auch muſikaliſcher Hinſicht, da hier allein jenes ſolch' Verlangen ſeine ganze, höchſte Befriedigung und Freiheit zu finden vermochte. Stolz auf ſeine politiſche Bedeutung und um ſo ſtolzer darauf, je weniger dieſelbe beſtritten werden konnte, je allgemeiner ſie anerkannt werden mußte und wirklich auch anerkannt wurde, wollte Italien auch in wiſſenſchaftlicher und künſtleriſcher, beſonders aber muſikaliſcher Hinſicht nicht anders als groß, als geltend erſcheinen, und um ſo mehr, als hier es eben war, wo allein es eine Macht, eine Selbſtſtändigkeit zu entwickeln vermochte, welche in politiſcher und jeder andern Beziehung ihm abging.

Und nun dazu endlich gerechnet noch die ganze ſinnliche Lebendigkeit, den leichten, viel bewegten, für alle Leidenſchaft leicht erregbaren Inbegriff des italieniſchen Charakters, der in Klima und Lebensgewohnheit eben ſowohl ſeinen Grund findet, als er von jenem ſeine Nahrung und in dieſer ſeine Beſtimmung erhält, und der in jeder Thätigkeit jenes Südländers mit einer Beſtimmtheit und ungetheilten Fülle ſich ausſpricht, daß jeder Widerſpruch, jede andere Richtung hier faſt entfernter noch denn blos unmöglich erſcheint: — dies zugerechnet Alles noch dazu, läßt ſich nun auch

begreifen, wie mit der bewahrten Eigenthümlichkeit ſeiner Muſik der Italiener dieſe ſeine Eigenthümlichkeit eben in derjenigen ſinnlich glänzenden Richtung vornehmlich beſtehen laſſen mochte, welche um gegenwärtige Zeit ihn faſt ganz iſolirt erſcheinen laſſen mußte vom geiſtig belebteren, franzöſiſch und noch mehr deutſchen ſogenannten Muſikſtyle.

§. 189.

Annäherung Frankreichs an Deutſchland.

Denn anders hatten die Verhältniſſe ſich geſtaltet, in welchen Frankreich und Deutſchland ſich gegenwärtiger Zeit bewegten, und um ſo verſchiedener zwar von denen Italiens, je augenſcheinlicher und inniger ihr künſtleriſcher Inhalt ſich gegenſeitig näherte, wenn nicht völlig mit und in einander verſchmolz. Schon die mancherlei Kriege und andere Verkehre, in welchen Frankreich während des ſiebenzehnten Jahrhunderts ſowohl als in der erſten Hälfte des achtzehnten unter Ludwig XV. mit Deutſchland lebte, und von denen in den vergangenen Perioden auch gehörigen Orts und ihren Einfluß erweiſend geſprochen worden, — ſchon dieſe Kriege und andere lebhaftere Volksverkehre hatten damals nach Außen hin eine Annäherung und Vermiſchung der beiden benachbarten Völker bewirkt, welche ohnmöglich auch ein inneres Vertrautſeyn, eine größere oder geringere Ausgleichung der Richtungen und Ideen aus ihrem Gefolge hätten laſſen können, und war es daher doch auch Frankreich, wo das geiſtige Princip, das bis dahin ziemlich ausſchließlich in der deutſchen Kunſt lebte und allein in der Speculation noch ſeine Befriedigung ſuchte, zuerſt ſo zu ſagen helle Funken zündete und der wirklichen wiſſenſchaftlichen Behandlung einzelner Kunſtſtoffe einen feſten Boden ſchaffte. *) Aber nicht blos lebendiger geſtaltete in jeder Beziehung ſich der Verkehr zwiſchen den beiden Völkern jetzt, zu Anfange und im Verlaufe der gegenwärtigen Periode, ſondern es waren auch noch manche andere Umſtände vorhanden, welche eine ungleich größere Empfänglichkeit Frankreichs für ausländiſchen und namentlich deutſchen Einfluß herbeiführen, ja dieſen und ſolchen Einfluß als unabweislich, als nothwendig ſogar erkennen laſſen ſollten.

Friedrichs des Großen Pläne, auf jede Weiſe ſeine Regierung und ſein Land ſtärker, bedeutſamer zu machen, ſind eben ſo bekannt, als die Energie, mit welcher er ſie, ungeachtet ein ganzer Schwarm von feindlichen Mächten ihn umgab, ausführte. Eiferſüchtig auf den Beſitz der weſtphäliſchen Provinzen hatte auch Frankreich ſich gegen ihn

*) Vergl. unter andern Stellen hier auch noch die §§. 106 ff. des zweiten Kapitels der vorigen Periode.

mit Oeſterreich verbunden, aber nicht allein, daß es bei Roßbach ſeine ganze Reputation als Landmacht und im Frieden zu Fontainebleau, wo es die ergiebigen Nordamerikaniſchen Beſitzungen an England abtreten mußte, nicht minder ſein Anſehen zur See einbüßte, ſondern verbunden mit dieſen und mehr dergleichen Unglücksfällen im Staaten-Verhältniſſe wirkte auch die verſchwenderiſche Hofhaltung des Königs und anderer Aufwand, der eben ſo wohl die Auflagen im enormſten Maaße vermehrte, als er die moraliſche Kraft verminderte, dergeſtalt demüthigend und entmuthigend auf das geſammte franzöſiſche Volk zurück, daß dieſes kaum noch irgend ein Bewußtſeyn von eigenen Mitteln in ſich zu bergen wußte, ja, nachdem der dirigirende Choiſeul in der Verzweiflung des Gefühls der Ohnmacht geſtürzt worden war, unter der Herrſchaft der zur Königl. Maitraiſſe erhobenen Gräfin Dubarry bis zu einer ſolch' völligen Nullität unter den europäiſch-abendländiſchen Nationen herabſank, daß je der Wille ſchon fremder Einwirkung Thor und Thür zu öffnen vermochte, vor Allem aber die Achtung, welche Frankreich vor deutſcher Macht bei jenen Gelegenheiten gewonnen hatte, dieſer auch den bedeutendſten Theil ſolcher Einwirkung ſicherte. Und in dieſer Beziehung die Muſik insbeſondere ins Auge gefaßt, kam zu ſolcher allgemeinen Empfänglichkeit und leichten Bewegbarkeit Frankreichs für fremden Einfluß auch noch der Umſtand, daß jene durch Gluck, alſo durch deutſche Kraft bewirkte — und — wie uns die bisherigen Darſtellungen gelehrt haben — in alle Theile der muſikaliſchen Kunſt ſo tief eingreifende Reform Frankreich nicht allein vollkommen befähigt, befähigt für ſich und ihre Zwecke nach Innen wie nach Außen, im Allgemeinen wie im Beſondern, ſondern auch hinlänglich vorbereitet ſchon fand, und alles Dies in einem Grade, in einer Entſchiedenheit zwar, ſo ſehr, daß ſelbſt ihr eigenes Vaterland darin dem fränkiſchen Boden nachſtand, und daß ſie eben deshalb auch ihren eigentlichen Sitz aus jenem verlegte, um des unzweifelhaft ungleich raſcheren, entſchiedeneren Erfolgs, weit kräftigeren, energiſcheren Hervortretens willen ſolchen lieber ſofort in Frankreich, in der großen Oper zu Paris ſelbſt aufſchlug, von dort den kühnen Lauf beginnend, damit um deſto gewiſſer aber auch Frankreich in die Hände Deutſchlands führend.

§. 190.

Fortſetzung.

Befähigt nicht allein — ſage ich — und befähigter ſelbſt in jeder Beziehung denn ihr eigenes Vaterland fand die in gegenwärtiger Periode durch deutſche Kräfte bewirkte große muſikaliſche Reform Frankreich, ſondern vollkommen vorbereitet auch, und die Art wie den Grad der

hiernach beginnenden und immer inniger werdenden Hinneigung des franzöſiſchen zu dem deutſchen Muſikſtyle damit darthuend, mag für beide Behauptungen der Beweis insbeſondere auch geführt werden.

Unter der Maitreſſen-Herrſchaft Ludwigs XV. — bemerkte ich im vorhergehenden Paragraphen — war Frankreich in den ſechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts bis zu einer völligen Nullität in dem europäiſchen Staatenſyſteme herabgeſunken, und in der That hatte ſelbſt die letzte Stütze, worauf ein Volk, eine Nation Anſehen, Hoffnung und Kraft zu bauen vermag, die Würde der Krone, unter dieſer Laſt einen unheilbaren Bruch erlitten. Hof und der ihn umgebende Adel wurden von dem Volke im wahren Sinne des Worts gehaßt, und ließ dieſer Haß hier ohne ſonderlichen Scharfblick eine nahe politiſche Cataſtrophe vorausſetzen, ſo verurſachte anderer Seits die Aufhebung der Jeſuiten durch neue Ideen und Anſichten über Religion, Staat, Leben und Geſetzgebung eine Veränderung in der geſammten Denk- und Empfindungsweiſe der Nation, in Folge deren Schriftſteller, wie Voltaire, Rouſſeau, Montesquieu, Diderot u. A., eine Revolution der Meinungen dann wieder bewirkten, die zu eben der Zeit, als Gluck in Frankreich feſteren Fußes auftrat, nur zu gewiß eine allgemeine Empfänglichkeit des Volkes für alles Neue, wo und in welchem Kreiſe ihm ſolches geboten werden mochte, annehmen läßt. Man ſage und glaube nicht, daß mit dem Regierungsantritte Ludwigs XVI. dieſer allgemeine Gährungsſtoff auch nur für einige Zeit hätte ſeine Erſtickung finden können. Wie reich ausgeſtattet von allen Tugenden eines Privatmannes und beſeelt vom beſten, guten Willen für ſein Land und ſein Volk, beſaß dieſer unglückliche König, der büßen mußte in vollem Maaße die Fehler und Leichtſinnigkeiten zweier Vorfahren, als Haupt der Regierung doch zu wenig Kraft und Energie, einem Orkane Schweigen zu gebieten, der bis dahin zwar im Innern allein noch tobte, der alle Ausgänge nach Außen aber auch ſchon ſich geöffnet hatte. Alles, was war, vorzüglich wenn es in irgend einer Beziehung ſtand zu Hof oder Regierung (wie die Kunſt in einer ſo nahen), ſchien ſchlecht und verdorben dem Franzoſen von Haus aus damals, und nur das völlig Neue vermochte ſeine Aufmerkſamkeit zu erregen, und um ſo mehr, je zuverſichtlicher er deſſen Urſprung nicht in ſich ſelbſt, wohin ſtets er nur mit Mißtrauen ſchaute, ſondern nach Außen ſuchen mußte. Meinungen und Anſichten in Politik wie in Religion und in dieſer wie in Kunſt und Wiſſenſchaft waren ganz andere geworden in Frankreich. Gluck kam als unabhängiger, anſpruchsloſer Deutſcher nach Paris, und zog ihn ſelbſt wohl nur der Prunk des Theaterlebens dorthin, ſo zog die neue Geſtalt, in welcher dieſes Leben er zu entfalten trachtete, das Volk auch und ſchon um der

bloßen Neuheit willen an ſich. Im Stoffe ſchon entſprach das Gegebene dem Verlangen, und Geber wie Empfänger umfaßte ſelbſt der erſten Idee, dem Lebensnerv nach eine Harmonie, wie nirgends anders jener hätte finden können. Aber für das Neue insbeſondere auch, was ein Gluck zu bieten im Stande war, für das muſikaliſch Neue, und wie es war, hegte Frankreich eine Empfänglichkeit, wie Deutſchland, noch weniger Italien oder irgend einem andern Lande des europäiſchen Occidents ſolche nicht möglich werden konnte. Faſſen wir die Reform in ihrer Weſenheit, als eine ſubjektiv wie objektiv vollbrachte Thatſache auf: ſie war der ſchnurgerade Gegenſatz von der italieniſchen Muſik in damaligem Zuſtande, und ihre Abſicht ging einzig darauf hinaus, an die Stelle der künſtleriſchen Unwahrheit, welche dieſe Muſik gewiſſermaßen charakteriſirte, ächte und volle Wahrheit zu ſetzen. Begreiflich konnte das nur geſchehen auf einem Boden, wo nicht die italieniſche Muſik mehr eine ausſchließliche Herrſchaft übte, da auf ſolchem, bei dem unwandelbaren Feſthalten dieſer an ihren einmaligen Tendenzen, der erſte Aufbau niemals Grund gefaßt haben würde; und losgeſagt von der italieniſchen Oberherrſchaft hatte ſich, wenigſtens was die Oper betrifft (in deren Bereiche auch nur die Reform zunächſt ihre Fahne ausſteckte), bis dahin allein nur Frankreich, keineswegs noch Deutſchland *) Hier galt der Italiener, wie in ſeinem Vaterlande, und wollte Gluck eine Gegenmacht bilden, welche die Welt nach und nach von den Befleckungen Jenes ſäubere, ſo mußte dahin er ziehen, wo eine andere außeritalieniſche Selbſtſtändigkeit bereits erreicht war, und das war — wie geſagt — in dem zunächſt ihn angehenden dramatiſchen Felde allein in Frankreich der Fall, wo zudem dann dieſe Selbſtſtändigkeit in eben ein Gewand ſich gehüllt hatte, das, weil alle Erinnerungen an die Tage eines Ludwig XIV. und Ludwig XV. als erſtes Merkmal es an ſich trug, dem franzöſiſchen Volke und deſſen verändertem Gefühle und Sinne eben ſo verhaßt ſeyn mußte, als der Hof und deſſen Regierung ſelbſt. Allerdings hatten Lully und Rameau einerſeits die Oper in Paris auch zu einem Drama mit wahrhaften, ernſten Tendenzen erhoben, und die claſſiſche Tragödie zu Ludwigs XIV. Zeiten hatte Traditionen und Anſichten dort verbreitet, welche einem kühnen, freien Geiſte wie dem Glucks eine gute, wenn auch mehr abſtrakte und formaliſtiſche, jedenfalls beſſere Grundlage zu bieten vermochten, als die totale Begriffsloſigkeit von einem eigentlich muſikaliſchen Drama, in welcher die fortan gedauerte italieniſche Künſtler-Oligarchie Deutſchland bis dahin

*) Zu einer eigentlichen, in Weſen und Form ächt deutſchen Oper legte Gluck erſt den Grund. Man ſehe die §§. 158 ff. des erſten Kapitels dieſer Periode.

gefangen halten ſollte; indeſſen möchte ich, von ſpeciell muſikaliſcher Seite die Sache betrachtet, weniger doch darin die größere Empfänglichkeit oder Befähigung Frankreichs für die Ideen der Gluckſchen oder deutſchen Reform begründet finden, denn in dem Zuſtande der (zugegeben) ſelbſtſtändig gewordenen franzöſiſchen Muſik vor Glucks Erſcheinen überhaupt,*) der, jener ernſteren Anſichten von dem Drama ungeachtet, ſo ſehr und innig mit der ganzen Art und Weiſe des damaligen franzöſiſchen Hoflebens zuſammenhing, alſo ſo ſehr aller ſinnlichen Luſt, in welcher Hof und Adel, das Volk ausſchließend, ſich badeten, ergeben war, daß gewiß, wie es gleichſam zum guten Ton damals gehörte, ſich gegen Alles, was dorther kam, aufzulehnen, ſo auch von dem Volke gewiſſermaßen für eine Pflicht gehalten wurde, der neu gebotenen Muſik den Vorrang zu laſſen vor einer gewohnten, an welcher zumal ſo manche verhaßte Erinnerungen klebten; denn das Volk und was wir darunter begreifen, war es zunächſt ja, das Glucks „Iphigenie" wie im Triumph ein vieltauſendfaches Hurrah zujubelte, und vom Volke und der in der Muſik allmächtig wirkenden Wahrheit des Ausdrucks hingeriſſen ward ſpäter erſt, unter Ludwig XVI., der ſelbſt noch den ſüßen Tändeleien der Italiener huldigte, die ſogenannt feinere Welt, der Adel und der Hof. Sogar in dem literariſchen Streite, der über Glucks Erſcheinen ſich entſpann, ſpricht dies und ein ſolches Verhältniß ſich aus, könnte der Beweis für meine Anſicht gefunden werden. Wer war es, der in demſelben für Gluck die Feder führte? Arnaut, Rouſſeau und alle die Volksſchriftſteller, die in politiſcher Beziehung auch jene Revolution der Meinungen, Anſichten, Gefühle und Denkweiſe im Volke hervorgerufen hatten, die das Vorſpiel von einer der ſchrecklichſten Kataſtrophen der Welt- und Völkergeſchichte ſeyn ſollte; und La Harpe, wie die Uebrigen, die ſich gefielen in den lüſternen Genüſſen, welche die Geſellſchaften des Adels und Hofs ihnen boten, nahmen für Piccini, den Repräſentanten der italieniſchen Parthei, das Wort.

§. 191.

Fortſetzung.

Wie dem aber ſey, die Sache bleibt ſtets dieſelbe, und ob Frankreichs Empfänglichkeit oder Befähigung für die mit Glucks Erſcheinen eintretende muſikaliſche Reform eine mehr moraliſche, politiſche, culturhiſtoriſche, äſthetiſche oder ſpeciell muſikaliſche genannt werden muß, ändert an dem erwieſenen Vorhandenſeyn ihrer eben ſo wenig, als dadurch irgend ein

*) Vergl. hier die §§. 148 ff. des letzten Kapitels der vorigen Periode.

Zweifel über die nahe Verbindung, in welche damit Frankreich mit unſerm Vaterlande in muſikaliſcher Hinſicht trat, erhoben werden könnte, ſo gewiß andern Betrachts die Annahme der erſteren Meinung näher liegen dürfte, da die Vorbereitung, in welcher Frankreich für bezeichnete Reform ſich zugleich befand, ein ungleich lebhafteres, ſpeciell muſikaliſches Intereſſe bietet.

André Erneſte Modeſte Gretry, der lebensluſtige Flanderer,*) war im Jahre 1767, alſo einige Jahre vor Gluck, nach Paris gekommen. Seine Studien hatte er hauptſächlich in Rom gemacht; aber war er dort von Piccini's Nähe auch vielfach angeregt und von Pergoleſe erwärmt worden, ja nahm er letzteren ſelbſt zum großen Theile zu ſeinem Vorbilde, ſo lag in ihm ſtets doch das Gefühl eines Mangels noch, den er glaubte erſetzen zu müſſen, ohne daß er ſo bald ins Klare darüber gekommen wäre. Wir begreifen am beſten dies, wenn wir ihn ſelbſt über Pergoleſe's, Galuppi's oder Anderer Werke urtheilen hören. Gretry hat nämlich Memoires hinterlaſſen, welche aus Dankbarkeit für ſein Wirken einſt auf Koſten der franzöſiſchen Nation gedruckt und herausgegeben wurden, und in dieſen leſen wir manche dergleichen Notizen. So ſagt er von Pergoleſe's Stabat mater z. B., daß daſſelbe wohl Alles in ſich vereine, was die Kirchenmuſik charakteriſire im „pathetiſchen Genre", aber die „Scene" ſey doch wohl etwas zu lang und dem Componiſten müſſe es zuletzt an Farben gefehlt haben, Mannigfaltigkeit und doch Wahrheit in ſein Bild zu bringen. Freilich hätte das heilige Gedicht die Kriegsknechte mitſprechen laſſen, die bei der Scene der Kreuzigung zugegen geweſen, hätte Magdalena der Mutter Gottes zugerufen: „Ihr beweint Euern Sohn, o Maria! aber dieſer Sohn iſt ein Gott; ich unglückliche Sünderin dagegen, ich ſeufze unter meinen ehemaligen Fehlern, Gewiſſenbiſſe und Furcht toben in meinem Herzen, während ein zarterer Schmerz Eure Thränen fließen macht" — freilich alsdann hätte der Componiſt vielleicht ein vollkommenes Werk geliefert, aber ſo —. Es war das Dramatiſche alſo, was Gretry wollte, und mochten die zarten Weiſen der Italiener ihn ſtimmen zu eigener Schöpfung, ſo fehlte denſelben doch die That, die er noch hinzuzuthun für nöthig erachtete; es fehlte ihnen eben das, was der Franzoſe ſo ſehr liebte in der Muſik, und womit Gretry dieſen nachher, als er es zu erreichen ſtrebte, über die Maaßen für ſich einnahm. Dieſe That jedoch wollte nicht etwa blos dramatiſche Handlung, ſondern haftete auch an dem Ausdrucke des Wortes, der nur erreicht werden konnte durch richtige Declamation.

*) Geboren ward Gretry zu Lüttich 1741 und ſtarb zu Paris 1813.

Richtigkeit und Wahrheit dieſer war daher der geſammte Inbegriff ſeines Strebens, wie er ſelbſt auch in ſeinen genannten Memoires zugiebt. Schauſpieler wie den Mann des gemeinen Lebens, den Redner auf Kanzel und Bühne wie den Ton der gewöhnlichen Converſation ſtudirte er förmlich, um dieſen ſeinen Zweck in der Compoſition zu erreichen. Mag es ſeyn und gebe ich gern zu, daß Gretry ein gar zu nüchternes Verſtandes-Princip dadurch dem Geſange aufgedrückt wiſſen wollte, ſo ſchützte vor einem völligen Erliegen unter demſelben einmal ihn nicht nur ein wahrhaft gutherzig fröhliches Selbſt-Singen, ein Naturell, das unter Italiens Einflüſſen ihn wieder und wieder zu immer friſcheren Melodien hinzog, ſondern ward, indem unter ſolchem Schutze er das franzöſiſche Volk für ſeine Muſik ſo ſehr einnahm, eben dadurch, durch jenes Princip, dieſem gewiſſermaßen der Vorſchmack auch von dem geboten, was Gluck alsbald darauf in der ganzen Weſenheit ſeines künſtleriſchen Seyns verherrlichte, ward eben dadurch das franzöſiſche Volk vorbereitet gewiſſermaßen auf den Empfang einer Muſik, wieder beſſere, gebildetere Theil und unverdorbene Geſchmack wohl ahnen, aber die Gewohnheit doch niemals erwartet haben mochte. Zu verwundern, daß dies ſein Verhältniß zu Gluck der denkwürdige Mann niemals recht deutlich und klar erkannt und gefaßt hat. Wo er von Letzterm in ſeinen Memoires ſpricht, geſchieht es mit der größten Achtung, ja in einer Weiſe, daß dem flüchtigſten Auge ſelbſt dieſe Achtung als nichts Anderes, denn ein unwillkührlicher Ausdruck künſtleriſcher Sympathie erſcheinen muß, aber daß er auch nur einmal ſich des andeutenden, vorbereitenden Vorgangs in der That bewußt würde, finde ich keine Stelle. Vielleicht liegt der Grund davon in dem Antheile, welchen Gluck auch die Begleitung an der Darſtellung nehmen ließ, was Gretry ſchlechterdings falſch ſchien und immer ihn von einer ernſteren, ſchärferen Beobachtung des Meiſters zurückhielt, ſo unleugbar er auch in dieſem Stücke das Pariſer Publicum für denſelben geſtimmt hatte, indem er eben ſowohl dem früheren franzöſiſchen Prunke als der tändelnd-ſüßen italieniſchen Malerei in der Begleitung ſtreng entſagte, und wenn von einer tieferen Bedeutung derſelben auch noch Nichts ahnete, ſo ein ebenmäßigeres Verhältniß unter Geſang und Inſtrumenten doch hervorbrachte, und demnach ohn' Bedenken man ſagen darf, daß Gretry, der Freund Voltaire's und Rouſſeau's, durch die Wahrheit und Annehmlichkeit, Leichtigkeit und charakteriſtiſche Führung ſeiner Sätze ganz der Componiſt des Volks geworden, in dieſem auch nach allen Seiten hin diejenige Stimmung hervorrief, welche nöthig war, das erhabenere Ideal, die coloſſaliſche Größe, in welcher bald darauf Gluck ſeine im Weſen verwandte Werke aufſtellte, nicht allein zu erfaſſen, ſondern

in der Dauer der Anſchauung auch zu ertragen und geiſtig zu bewältigen. Nichts Großem und wahrhaft Erhabenem öffnet unvorbereitet der menſchliche Geiſt ſeine Kräfte; wenn noch ſo heilig, himmliſch: — urplötzlich es ihm geboten, ſchreckt er davor zurück; das Herz muß erſt dafür gewonnen ſeyn, die Liebe muß dem geiſtigen Vermögen Stärke erſt geben, ehe erhebt der endliche Menſch ſich nicht über ſeiner Endlichkeit enge Schranken; aber ſolch' Liebe erwächſt ſtets nur auf dem Felde der Sinnlichkeit, und Gretry war es, der in ſeiner ſpielend ſüßen, ächt charakteriſtiſchen Weiſe dem franzöſiſchen Volke ſolche einzuhauchen wußte für eine wahrhaftige Größe, wie Gluck ſie dann offenbarte. Daß er nicht allein blieb dann in dem Werke, davor bewahrte ſchon der günſtige Erfolg, den, ohne Ahnung des eigentlichen höheren Zwecks, es in der Wirklichkeit ſchon hatte. Duni, Philidor und Monſigny, welche Männer ich ebenfalls früher ſchon einmal in der Beziehung nannte, geſellten ſich ihm zu, und als die Sonne des Tags der Erlöſung endlich in ihrem ganzen Scheine aufgehen ſollte nach einem höhern Willen, waren durch ſie die Feſſeln bereits gelichtet.

§. 192.

Antheil der wiſſenſchaftlichen Speculation an der Stellung der verſchiedenen nationalen Style zu einander.

So war in Wahrheit denn durch die Reform, welche Gluck zunächſt in der dramatiſchen Muſik vornahm und welche von da aus auch über alle andern Zweige und Richtungen unſerer Kunſt dann ſich verbreitete, alle Schranke faſt wieder aufgehoben, welche eine kurz vorhergegangene Zeit zwiſchen der franzöſiſchen und deutſchen Tonweiſe erhoben hatte, und nur Italien behauptete ſich fortan mehr oder weniger noch in der einmal angenommenen oder gewonnenen Eigenthümlichkeit. Indeſſen ſcheint, genauer betrachtet, dieſes ſonach veränderte ſchismatiſche Verhältniß der verſchiedenen nationalen Style zu einander doch nur ein äußeres, ein in der Praxis vollzogenes und blos auf einigen künſtleriſchen Perſönlichkeiten beruhendes, das aufzulöſen wieder wohl nur wenige aus der eigenen Mitte hervorgehende, durchgreifende Kräfte hätten nöthig ſeyn dürfen. In der geſammten Zeit der Gluckſchen und Mozartſchen Wirkſamkeit waren Monſigny, Mondoville, Philidor, Dalayrac und Leſueur die einzigen eingebornen franzöſiſchen Componiſten, welche irgend eines Einfluſſes auf die Nation und deren Geſchmacksrichtung ſich wohl rühmen durften, aber dadurch, daß ihr Talent mehr in den kleinern, von Gretry eröffneten und umſchränkten Regionen ſich bewegte und zu bewegen vermochte, daß ſie mehr von der Nation ſich abhängig machten in ihren künſt-

leriſchen Erfindungen, denn eigentlich dieſelbe damit beherrſchten, — eben dadurch blieb ihnen gleichwohl nur ein geringer Antheil an der eigentlichen, großen Geſammtgeſtaltung. Solche war ziemlich ausſchließlich in Händen Glucks oder ſeines Gegners Piccini, und in dieſem Betracht ließe ſich das dargethane engere Anſchließen Frankreichs an Deutſchland recht wohl auch als ein blos perſönliches, als ein auf blos künſtleriſcher Subjektivität beruhendes anſehen, — als ein Band, das, wie es geknüpft war durch eine Hand und lediglich im äußerſten Leben, ſo durch eine nur ziemlich gleich kräftige zweite auch hätte wieder gelöst werden können, wenn nicht — wie ich ſofort hinzuſetzen will — ein anderes Etwas noch ſich dazu geſellt hätte, das die Verbindung auch eine innere werden zu laſſen vermochte, — ein Etwas, das das Umfangen der Leiber auch im Geiſte und ſeiner ganzen Tiefe vollendete, durch die geiſtige Vereinigung auch die leibliche erſt zu einer wahrhaften, vollkommnen, lebendigen, lebensvollen und lebenskräftigen zu erheben, dieſe in ſich ſelbſt gewiſſermaßen zu heiligen fähig war, nämlich die Gemeinſchaft in der wiſſenſchaftlichen Forſchung, die gleich rege Lebendigkeit, mit welcher Frankreich wie Deutſchland, aber auch nur dieſe beiden mit den von ihnen influirten andern Ländern, ein jeder ſeinen Antheil an der wiſſenſchaftlichen Behandlung der Tonkunſt ſicherte.

Frankreich und nur Frankreich zunächſt war es (weil nach jeder andern Richtung des europäiſchen Occidents Italien bis dahin ſein Scepter noch ausſtreckte), das die wiſſenſchaftliche Tendenz, das rein geiſtige Princip, von welcher Deutſchlands ſo zu nennende eigene Muſik im Anfange des achtzehnten oder vielmehr ſeit Ende des ſiebenzehnten Jahrhunderts beherrſcht wurde, verſtanden, zu würdigen und in ſich aufzunehmen gewußt hatte; *) doch war es nicht minder gewiß damals eben ſo weit noch davon entfernt, Deutſchland in dieſer Beziehung einer andern denn blos ſächlichen, einen Einfluß ausſchließlich mit der Sache zu geſtatten; Frankreich nahm die das deutſche Kunſtleben durchdringende Wiſſenſchaftlichkeit entgegen und bildete ſie aus ſogar in einer wahrhaft ſyſtematiſchen Weiſe, ehe noch Deutſchland ſelbſt einmal ſeiner Speculation einen ſolchen Zweck unterlegen mochte; aber auch nur bis dahin und nicht weiter reichte ſeine geiſtige Sympathie; die Kunſtwiſſenſchaft erhob ſich zu einem Theil gelehrter Forſchung, die Kunſt ſelbſt indeß blieb weit entfernt noch, das wiſſenſchaftliche Princip auch im Leben ſchon zu verwirklichen, wie das Um-

---

*) Vergl. unter andern die §§. 104 ff. des zweiten Kapitels der vorigen Periode.

gekehrte faſt von den deutſchen Beſtrebniſſen damals ſich ſagen läßt. *) Uebrigens waren doch auch in geiſtiger Beziehung die Sympathien der beiden Völker dadurch zum mindeſten rege geworden, und als die erwachte wunderbar energiſche Kraft auf der einen und die hinſterbende Schwäche auf der andern Seite endlich mit Beginn der gegenwärtigen Zeitepoche auch in praktiſcher Beziehung dem deutſchen Einfluſſe auf franzöſiſche Kunſtzuſtände (wie gezeigt) eine größere Ausdehnung geſtattet werden ſollte, war nicht allein zu erwarten, daß jene früher ſchon angeregten geiſtigen Sympathien eine höhere, dauerndere Belebung auch dadurch wieder erhalten würden, ſondern geſchah, in der Nothwendigkeit der Folge, dies in Wahrheit auch und auf eine Weiſe zwar, daß nun die Praxis nicht etwa und ferner mehr charakteriſtiſch getrennt blieb von der Theorie, im Gegentheil dieſe, die wiſſenſchaftliche Tendenz und geiſtige Regſamkeit, in einer dergeſtalt durchdringenden Weiſe und Innigkeit an das öffentliche, äußere Kunſtleben ſelbſt ſich immer mehr anknüpfte, daß dadurch die in Praxis gewonnene Stellung der verſchiedenen nationalen Style zu einander, jene erwieſene Annäherung der fränkiſchen an die deutſche, wie Iſolirung der italiſchen Tonkunſt nur noch wahrhaftiger, entſchiedener, feſter und dauernder gemacht wurde, und dies um ſo mehr, ja um ſo nothwendiger zwar, als bei den vornehmſten, d. h. thätigſten und begabteſten, wie auch einflußreichſten von den Männern, denen vom Schickſal es vorbehalten war, jene geiſtigen Kunſtſympathien unter den erſtgenannten beiden Völkern nicht allein wach zu erhalten, ſondern höher und kräftiger auch noch zu beleben, wir — wunderbar genug! — der Mehrzahl nach alle diejenigen wiederfinden, die, durch ihren großen ſchriftſtelleriſchen Einfluß auf daſſelbe, in politiſcher, moraliſcher, kurz culturhiſtoriſcher Beziehung eben jene Empfänglichkeit und Befähigung des Volks für eine auch praktiſche Kunſtreform hervorgerufen und begründet hatten, **) und als ein unleugbares Zeugniß der vorliegenden Literär-Geſchichte jeden lebhafteren, regeren Antheil Italiens an der wiſſenſchaftlichen Kunſtſpeculation unbedingt und weit zurückweist. Erklären wir uns letztere Thatſache aus der Ferne, bis zu welcher die italieniſche Muſik durch ihre rein ſinnlichen Formen und Tendenzen jeder Art von philoſophiſcher Auffaſſung ſich entrückt hatte, und gehen zum Beweiſe des hiernach angedeuteten Antheils der wiſſenſchaftlichen Speculation an der Stellung der verſchiedenen

---

*) Vergl. die oben ſchon citirte Stelle, und dann unter andern auch noch die §§. 148 ff. des vierten Kapitels der vorigen Periode.

**) S. oben §. 190 und die nachgehends unten folgende namentliche Aufführung der vornehmſten franzöſiſchen Muſikgelehrten ꝛc. der gegenwärtigen Periode.

nationalen Style zu einander zu einer näheren Betrachtung jener ſelbſt auch über.

§. 193.

Fortſetzung.

Fangen wir bei den hiſtoriſchen Wiſſenſchaften an. Peter Giambattiſta Martini war allerdings der Erſte, welcher eine eigentliche und umfaſſende Geſchichte der Muſik ins Leben förderte, *) und Italien gebührte alſo hierorts jedenfalls ein bedeutender Vorzug vor Frankreich wie vor Deutſchland und jedem andern Lande; aber nicht zu gedenken, daß Martini's Bildung ſich noch aus einer beſſern Zeit der italieniſchen Muſikentwickelung her datirte, da ihm das Glück zu Theil werden ſollte, noch den Unterricht und die Erziehung von Männern zu genießen, deren Anſehen und Kraft weit tiefer denn in jenem oberflächlichen mit dem achtzehnten Jahrhundert über Italien ausgebreiteten Boden wurzelte, erſchien ſein Werk auch noch vor der großen und jene Vereinbarung zwiſchen Frankreich und Deutſchland bewirkenden Reform, weshalb ich gehörigen Orts es auch zu den Produktionen der vorigen Periode noch rechnete, **) und nach ihm that die ganze gegenwärtige Periode hindurch, ja faſt nie wieder ein Geiſt in jenem Lande ſich hervor, der auch nur Etwas auf dem Gebiete hiſtoriſcher Forſchung gewirkt und zu Tage gefördert, ja ſelbſt nur zu Tage hätte fördern mögen und können, was mit einigem Rechte ſich den gleichzeitigen deutſchen und anderländiſchen Leiſtungen zur Seite ſtellen ließe. Soll ich befürchten müſſen, daß, zur Widerlegung dieſer meiner Behauptung, man hier an Steffano Arteaga mich etwa erinnert, ſo iſt allerdings es eine Thatſache, daß derſelbe ſeine Geſchichte der italieniſchen Oper italieniſch ſchrieb und daß vor ihm von Niemaud noch dieſer Gegenſtand mit ſo viel Fleiß, Umſicht und Ausführlichkeit behandelt worden war, daher lange auch das Buch eine Art von Autorität genießen mußte, indeß iſt eben ſo gewiß auch wahr, einmal daß Arteaga, als Spanier, um ſeines vorübergehenden Aufenthalts in Rom und Venedig willen ***) noch keineswegs zu den wirklichen italieniſchen Muſikgelehrten und in specie Hiſtorikern gerechnet werden kann oder darf, und dann daß ſchwerlich die vielen Mängel, welche theils Flüchtigkeit, theils aber auch Unkenntniß und was dieſe einſchließt unleugbar über das Buch

*) S. §. 124 des zweiten Kapitels der vorigen Periode.

**) S. die letzte citirte Stelle.

***) Arteaga war in Madrid geboren, reiste um 1790 in Italien und ſtarb zu Paris 1799.

gebracht haben, demſelben irgend eine erheblichere, literär-hiſtoriſche Bedeutung zutheilen laſſen. Nicht anders verhält es ſich mit dem Spanier Antonio Eximeno, der ebenfalls zu Rom ſich einige Zeit aufhielt, und dort eine Art Muſikgeſchichte 1774 drucken ließ. Wie reich, kräftig und produktiv in wahrhaft claſſiſcher Weiſe geſtalteten ſich dagegen auf ſelbſt dieſem einen, und das öffentliche Kunſtleben der Gegenwart noch nicht einmal auf dem unmittelbarſten Wege berührenden, Gebiete ſchon Deutſchland und Frankreich, ja ſogar England! — Noch kaum waren die Tage vorüber, in welchen Händel hier, in England, dem deutſchen Einfluſſe, und in der Unverfälſchtheit ſeines Inhalts zwar, eine offenere Bahn gebrochen hatte, als auch der um ſein Lebensſchickſal beklagenswerthe, gelehrte und muſikkundige Geiſtliche John Brown **) in London 1763 mit einer **Dissertation on the Rise, Union and Power, the progressions, Separations and Corruptions of poetry and Music** einen Geſchichtsabriß in die Oeffentlichkeit ſandte, der um des ihn durchwehenden wahrhaft kunſtphiloſophiſchen Geiſtes willen nicht allein mehrere Ueberſetzungen ins Deutſche, Franzöſiſche, Italieniſche ꝛc. erlebte, ſondern in Folge der allerdings darin bisweilen vorkommenden irrigen Anſichten von der Muſik insbeſondere überhaupt auch eine Menge von kritiſchen Verhandlungen zwiſchen mehreren deutſchen, franzöſiſchen und engliſchen Muſikgelehrten veranlaßte, die von dem Augenblicke an lehrten, auch in hiſtoriſcher Beziehung ſchon die Muſik von einem höhern wiſſenſchaftlichen Standpunkte aus zu erfaſſen. Auf Brown folgte John Hawkins 1776 mit ſeiner bände- und quellenreichen, wenn auch wenig geordneten und ſyſtematiſch verarbeiteten allgemeinen Muſikgeſchichte; und dann mit einem ähnlichen, nur gediegener gearbeiteten und auch weit mehr auf eigener Anſchauung und Prüfung gegründeten großen Werke der verdiente, wenn auch als Hiſtoriker etwas zu blind patriotiſch geſtimmte Londoner Doctor der Muſik Charles Burney ***) [1776—1789], der ſpäter in Busby noch einen Ausſchreiber finden ſollte. — Frankreich glänzte mit de Laborde, der mit ſeinem vier Quartbände ſtarken **Essai sur la musique ancienne et moderne** (1780) ſogar

*) Solche Wirkung von ſeinem Aufenthalte in London ꝛc. läßt ſich (genau genommen) erſt nach Händels Uebergange zum Oratorium annehmen. S. §§. 135 ff. des dritten Kapitels der vorigen Periode.

**) Geboren zu Rothbury in Northumberland 1715, nahm ſich in einem Anfalle von Wahnſinn, der eine Folge von zu reger Fantaſie und Einbildungskraft, auch wohl vereitelter großer Hoffnungen geweſen ſeyn ſoll, 1766 durch einen Halsſchnitt das Leben.

***) Geboren 1726 zu Schrewsbury und geſtorben zu London als Organiſt am Chelſea Hoſpital 1814.

eine europäiſche Autorität ſich erwarb, und neben welchem auch wohl der Pariſer Muſiklehrer und Violoncelliſt Blainville, der einen, wenn auch von weniger wiſſenſchaftlichem Geiſte durchdrungenen, doch um ſeiner populären Darſtellungsweiſe willen verdienſtlichen Geſchichtsabriß 1767 veröffentlichte genannt werden darf. — Selbſt das, aber ebenfalls von deutſchem Lebensathem durchſtrömte Schweden hatte in Abraham Abrahamſon Hülphers ſchon 1773 ſeinen achtungswürdigen Muſikhiſtoriker, und welche gewaltigen Kräfte endlich treten in Deutſchland ſelbſt, unſerm Vaterlande, uns noch entgegen?! — Was früher Italien, und vorhin wie jetzt ein Frankreich und England geleiſtet haben mochten, es ward, im Geiſte der Wiſſenſchaft erfaßt, übertroffen von Johann Nicolaus Forkel,*) deſſen 1788 zuerſt erſchienene Geſchichte für die Billigkeit kaum einen andern, wenigſtens keinen größern Mangel an ſich trägt, als daß ſie auch in ihrer ſpäter erneuerten und viel verbeſſerten Auflage unvollendet bleiben ſollte, der manchen anderen neben dieſem (nach Innen) rieſig groß angelegten und bis wohin es reicht auch durchgeführten Werke als unbedeutend erſcheinenden Arbeiten nicht zu gedenken, außer der Achtung, welche einem Hiller etwa und mehr vielleicht einem Ernſt Ludwig Gerber**), um der gewichtigen Beiträge willen, welche als Biographen ſie dem hiſtoriſchen Studium lieferten, wir unbedingt noch ſchulden, und außer dem ehrwürdigen Andenken, das dem Fürſtabt Martin Gerbert***) gebührt, der nicht allein in ſeiner Schrift: **De Cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus**, das 1774 in 2 Bänden erſchien, für die hiſtoriſche Betrachtung der geiſtlichen Muſik insbeſondere einen der fortan ſicherſten, halt- und werthvollſten Leitfaden darbot, ſondern in der Sammlung alter, bis dahin meiſt noch gänzlich unbekannter und blos in alten Handſchriften vorhandener, kirchlich-muſikaliſcher Schriften, welche er 1784 anſtellte und unter dem Titel „**Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum**“ herausgab, ſolcher Betrachtung auch eine literariſche Baſis unterlegte, wie kein Muſikgelehrter von heute noch ſie zu entbehren im Stande iſt.

---

*) Geboren zu Meeder im Coburgiſchen 1749 und geſtorben zu Göttingen als Doctor, Profeſſor und Director der Muſik 1818.

**) Ward geboren zu Sondershauſen 1747, lebte daſelbſt als Hoffecretair, und ſtarb 1819. Sein erſtes (ſog. altes) Tonkünſtler-Lexicon erſchien 1790—1792.

***) Gerbert von Hornau war ſein vollſtändiger Name. Geboren war er zu Horb in Oeſterreich 1720, und ſtarb als Fürſtabt zu St. Blaſien auf dem Schwarzwalde 1793.

§. 194.

Fortſetzung.

Ein kaum etwas günſtigeres Verhältniß ſtellt ſich ſogar in der ſyſtematiſchen Literatur heraus, deren Pflege, als die Praxis der Tonſetzkunſt zunächſt berührend, doch in jeder und welcher Form dieſer auch für den Italiener eben ſowohl und noch mehr faſt hätte von Bedeutung erſcheinen müſſen, je thätiger er in der Praxis ſelbſt in ſofern ſich erwies, als Talente in Menge an das Ausland abzutreten er, wie früher ſo auch jetzt und immer fort noch, eben ſo ſehr befähigt als genöthigt war. Wohl hatte Italien einige tüchtige und berühmte Lehrer des Contrapunkts, unter denen beſonders jener ältere Hiſtoriker Pater Martini mit ſeinem Schüler und Amtsnachfolger Pater Stanislao Mattei *) hervorleuchteten, und als der Sitz alter contrapunktiſcher Strenge und in der Zeit ſo nahe noch den Tagen, wo dieſe Strenge mit allen Plagen normaler Sklaverei und Gebundenheit gehandhabt ward, wäre wahrlich mehr auch faſt denn blos zu verwundern geweſen, wenn ungeachtet der allgemein ſinnlichen Richtung, welche die italieniſche Muſik ſeit einem halben Jahrhundert ohngefähr genommen, doch all' und jedes Zeichen früherer Gründlichkeit und tieferer Gelehrſamkeit ſchon gefehlt hätte; allein ſchriftſtellerten ſogar auch einige gute Kenner des harmoniſchen Baues über dieſen Gegenſtand, wie z. B. der Geiger Tartini in ſeinen ſpäteren Jahren, Giuſeppe Paolucci und Vincenzo Manfredini, und gaben Lehrbücher des Contrapunkts, der Harmonie oder des ſog. Generalbaßſpiels heraus, ſo entging nicht nur ihren dahin gehörenden Werken für ſich jeder regere, lebendigere Geiſt wiſſenſchaftlicher Forſchung, ſo daß der ganze oder doch größte Werth derſelben meiſt nur in einer etwas geordneteren, klareren und ausführlichern Wiederholung althergebrachter Regeln oder darin beſtand, daß ſie Beiſpiele aus älteren claſſiſchen Compoſitionsprodukten geſammelt enthielten, welche Wenigen nur und kaum einem Andern als blos eingeweiheten, noch aus guter, alter Schule ſtammenden Italienern zugänglich ſeyn konnten, ſondern waren, und ſchon um ihrer geringen Anzahl willen, ſie ſelbſt in ihrer Stellung zu der übrigen und eigentlichen Praxis auch ſchlechterdings nicht befähigt, im Allgemeinen einen ſolchen Geiſt, ein ſolches Leben, noch weniger aber in der Art zu erwecken und wach zu erhalten, wie in Frankreich und noch mehr in Deutſchland daſſelbe ſich äußerte, wo in ganzer Wahrheit die nach und nach auf dem Wege tieferer geiſtiger Speculation entſtandenen verſchiedenen Anſichten jenen Kampf ſogar alsbald in dem großen Kreiſe durchbildeter, erſtarkter

*) Geboren zu Bologna gegen 1760.

Syſtematiker hervorriefen, der überall, wo der Gedanke das Leben ordnet und regiert, das einzige Mittel bietet, zum endlichen Abſchluß vollkommenſter Wahrheit zu gelangen. Erinnere ich Beweiſes halber, und um mit unſerm Vaterlande anzufangen, nur an die Verſchiedenheit der Grundſätze, welche hier ein Marpurg, Mitzler, Vogler, Scheibe, Portmannn, Telemann, Kirnberger, Schröter, Koch, Albrechtsberger u. A., dort, in Frankreich, ein Leſueur, Laborde, Mercadier, d'Alembert, Rouſſeau, Catel u. ſ. w. in der Lehre der muſikaliſchen Compoſition oder — wenn ich mich ſo ausdrücken darf — in der Lehre der muſikaliſchen Dogmen entwickelten, und welche, in eben dieſer ihrer Verſchiedenheit und der mannigfaltigen Art ihrer Entwickelung, die beſte Bürgſchaft boten für den immer ſteigenden Antheil, den hier, in Deutſchland und Frankreich, bei Weitem voraus vor Italien, wo die Muſik in ihrer ſinnlichen Tendenz ſtets mehr zu einer blos übererbten und übererbbaren Praxis herabſank, unſere Kunſt fortan an der Wiſſenſchaft nehmen, für das immer voller werdende Recht, das ſie auf das Anſehen eines intregrirenden Theils jener unſerer philoſophiſchen Beſtrebungen haben ſollte, durch welche der Menſch berufen iſt, den ganzen Inbegriff ſeiner einzigen Lebenswahrheit ſich zu erwerben *): eine Thatſache, deren Unleugbarkeit dem unbefangnen, ungetrübten Auge ſich noch deutlicher aber darthut, wenn ſeitwärts es dann ſeinen Blick auch auf diejenigen einzelnen Zweigen der Theorie der Tonkunſt noch richtet, auf denen, mehr oder weniger von jenem Stamme das Dogma ableitend, die rein wiſſenſchaftliche, geiſtige Forſchung Sitz und Geltung zu nehmen vermag.

Die Akuſtik — wo und durch wen in Italien trieb der Geiſt in ihr auch nur eine Blüthe, die ſelbſt die ſchwächſten Hoffnungen hätte erregen können auf Früchte, wie, des ſeiner Zeit bereits genannten Euler nicht zu gedenken, **) jetzt in Frankreich unter Andern ein Diderot und in Deutſchland, Marpurgs und Sorge's Leiſtungen weit noch überragend, ein Abt Vogler, der namentlich den Orgel- und überhaupt Inſtrumentenbau zuerſt auf allgemeine akuſtiſche Principien zurückführte und ſonach dem ſtreng praktiſchen Theile der Akuſtik eine volle wiſſenſchaftliche Baſis unterlegte, und mehr noch ein Chladni, der in ſeiner „Akuſtik" zuerſt ein wahrhaftes Lehrgebäude der geſammten Theorie des Klanges aufſtellte,

---

*) Die Schriften der genannten Muſikgelehrten, welche hierher gehören, alle oder auch nur theilweiſe und im Weſentlichſten anzuführen oder vielleicht gar zu charakteriſiren, kann nicht im Plan dieſes meines Buchs liegen und würde zudem zu viel Raum überflüſſiger Weiſe wegnehmen.

**) S. §. 121 des zweiten Kapitels der vorigen Periode.

in Menge und der üppigſten, ſchönſten Reife hervorbrachten? — Man wird mich an den Namen Bernoulli erinnern, aber die Achtung demſelben auch gern gezollt, welche einſt er im Bereiche der phyſikaliſchen und akuſtiſchen Wiſſenſchaften ſich in hohem Maaße erworben, waren Vater und Sohn Daniel und Jacob Bernoulli, welche in dieſer Beziehung allein dem gegenwärtigen Zeitraume angehören, durch dritt' und viertes Glied ihrem italieniſchen Stamme ſchon längſt entrückt, und müſſen, als Baſeler Profeſſoren oder doch als gebildet daſelbſt, wo auch Vater und Großvater (Johann) bereits gelebt hatten, ohne Zweifel wohl in den Kreis deutſcher Gelehrten gezählt werden.

Die Aeſthetik — hatte ſie keineswegs auch in dem Maaße ſchon in unſerer Kunſt Platz genommen, daß ein eigenes Syſtem der Philoſophie des Schönen in der Muſik aufgeſtellt worden wäre, ſo zog ſie ſelbſt doch, nachdem Alexander Gottlieb Baumgarten gegen Ende der vorigen Periode ſie zu einer eigenthümlichen, ſelbſtſtändigen philoſophiſchen Wiſſenſchaft erhoben hatte, wie das Schöne in der Kunſt überhaupt, ſo in ihrer praktiſchen Anwendung auch die Muſik ſetzt mehr und mehr in ihr Bereich, und manch' tiefer Denker, wie ein Mendelsſohn, Ramler, Baron (Ernſt Gottlieb), André (Yves Maria), Hiller, der überall thätige Vogler, Heydenreich, Sulzer, Engel (dem wir unter Anderm die treffliche, bis heute als Geſetz geltende Abhandlung über Tonmalerei verdanken), Maas, Webb, Boyé, Chabanon, Arnaud, erprobte ſich nicht allein in der Betrachtung ihrer vom äſthetiſchen Standpunkte aus überhaupt, ſondern auch in der Erforſchung mancher und zwar ihrer wichtigſten einzelnen Gegenſtände von demſelben; aber unter allen jenen Namen, die vielleicht ein vollſtändiges Verzeichniß der vorzüglichſten (muſikaliſchen) Aeſthetiker laufender Zeitperiode bilden dürften, begegnen wir auch nicht einem einzigen Italiener, vielmehr meiſtens nur Deutſchen, dann einem Paar Franzoſen und endlich einem Engländer.

Die Lexicographie — wie niemals (ſeit Johannes Tinktor, von dem bekanntlich das älteſte muſikaliſche Wörterbuch, das wir beſitzen, herrührt) ein Italiener ſich darin ausgezeichnet, wobei ich ſelbſt des Francesco Redi gedenke, der einmal ein Büchelchen der Art herausgegeben haben ſoll, von dem indeſſen wohl Niemand etwas Näheres weiß, ſo waren in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts es auch nur ein Franzoſe und ein Deutſcher, welche dem encyklopädiſchen Studium auf eine Weiſe entgegen kamen, die in der Literatur-Geſchichte ihnen eine ehrenvolle Stelle zu ſichern im Stande iſt, nämlich J. J. Rouſſeau mit ſeinem 1768 zuerſt erſchienenen **Dictionnaire de musique**, und Johann Georg Sulzer mit ſeiner ſog. Allgemeinen Theorie der ſchönen

Künſte, die zuerſt 1773 in 2 Bänden herauskam, nachgehends aber (in neuer Ausgabe) bedeutend bereichert ward.

Selbſt die theoretiſche Regelung der Praxis, in welcher namentlich der Halleſche Doctor, Director und Profeſſor der Muſik Daniel Türk ſich einen ewigen Ruhm durch mancherlei „Schulen" erwarb, ward und blieb fortan vorzugsweiſe Eigenthum deutſchen und franzöſiſchen Fleißes, der hier zudem in ein ſolch' ſpeculatives Gewand ſich hüllte, daß er ſelbſt die bloßen Formen, die in Italien umgekehrt in dem Zwange faſt ſtereotyper Feſſeln erkalten ſollten, nicht aus dem Bereiche freier literariſcher Bearbeitung ausſchloß, was zum genügendſten wohl jenes große Intereſſe beweist, das Denker wie Voltaire, Marmontel, Rouſſeau, Gluck (ſelbſt), Reinhardt, Riedel, Chabanon, Leſſing u. A. in ſo weit ſogar an dem Streite nahmen, der mit Glucks Erſcheinen betreff hauptſächlich der dramatiſchen Form unter Künſtlern wie Kunſtgelehrten ausbrach, daß ſelbſt zur Veröffentlichung mancher bis zur Stunde in Autorität ihrer Anſichten gebliebenen Schrift ſie ſich dadurch veranlaßt fühlen mochten; wie ferner die Thatſache, daß, während Italien von der in verfloſſener Periode ſchon erwachten critiſchen Stimmung ſtets weiter und weiter ſich zurückzuziehen und entfernt zu halten ſuchte, in Deutſchland, Frankreich und den von dieſen influirten Ländern dagegen dieſelbe immer lauter, beſtimmter und energiſcher ſich auszuſprechen, daher jedes dienliche Organ in ihren Dienſt auch zu ziehen oder neue zu dem Ende zu gründen, und ſo auf alle Weiſe und durch jedes Mittel auf die öffentliche Meinung, auf die Anſichten, den Glauben des Volks von Kunſt und Kunſtwerken zu wirken ſtrebte. Nenne ich nur Marpurg mit ſeinen „kritiſchen Briefen", Hiller mit ſeinen „wöchentlichen Nachrichten", Forkel mit ſeiner „muſikaliſch kritiſchen Bibliothek", Vogler mit ſeiner Monatſchrift, *) Reichardt mit ſeinem „muſikaliſchen Kunſtmagazin," das Journal de musique par une Societé d'Amateurs, und endlich die von Friedrich Rochlitz mit ſo höchſt richtiger Würdigung ſeines Standpunktes 1798 gegründete „Leipziger Allgemeine muſikaliſche Zeitung" als die bedeutendſten hier hervorragenden und Geſagtes hinlänglich beſtätigenden Erſcheinungen, und gedenke nicht der vielen andern critiſchen Schriften allgemeinerer Tendenz, von denen die meiſten aber, ſelbſt der von Wieland redigirte „deutſche Merkur" und das „deutſche Muſeum", nicht minder den muſikaliſchen Stimmen ihre Spalten öffneten.

Nur in der Singekunſt etwa, nur hier dürfte es ſeyn, wo auch Italien zum mindeſten einen Schein von regerem kunſtwiſſenſchaftlichem Leben

---

*) „Betrachtungen der Mannheimer Tonſchule" betitelt.

offenbarte; doch in ſofern dieſſeits ein ſolches Leben lediglich nur bedingt wurde und unmittelbar zuſammenhing gewiſſermaßen durch und mit der Richtung, welche überhaupt ſeine Kunſt genommen, alſo ſchlechterdings nicht angeſehen werden durfte als eine Folge, als eine Aeußerung tief-innerlichen, höher belebten geiſtigen Antheils an der Muſik, zudem auch wir immer noch einen Joh. Adam Hiller hatten, deſſen „Anweiſung zum muſikaliſch richtigen Geſange“ wahrlich jeden Vergleich aushalten konnte mit den von Mancini, Corretti oder wem ſonſt damals herausgegebenen Geſangsmethoden, ja in eigentlich wiſſenſchaftlicher Anlage und Durchführung, genau genommen, dieſelben alle vielleicht noch weit übertraf, ſo wird auch von dieſer Seite her der Satz noch keineswegs umgeſtoßen oder einer Bedingung unterworfen, daß ſelbſt mittelſt der Theilnahme an der wiſſenſchaftlichen Kultur unſerer Kunſt auch jene Stellung, welche — wie mehr erwähnt — die drei verſchiedenen, muſikaliſch Norm und Ton angebenden Völker von da an in der praktiſchen Muſik zu einander eingenommen hatten, nur entſchiedener noch, feſter und wie hier zu einer immer freundlicheren, verwandteren, ſo dort zu einer immer feindlicheren und entfernteren gemacht wurde.

§. 195.

Friedrichs des Großen Einfluß auf dieſe Richtungen und Stellungen.

Einen bedeutenden Einfluß auf dieſen Stand der Dinge übte, außerhalb aller ſonſtigen politiſchen, moraliſchen, culturhiſtoriſchen und insbeſondere künſtleriſchen Verhältniſſen, übrigens auch Preußens großer König Friedrich II., jener Selbſtherrſcher, den überall die Geſchichte der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts als den kräftigſten Lenker der Entwicklungsmaſchine bezeichnet. Nicht als ob Friedrich eine ſo hohe Meinung, eine ſo achtungsvolle Anſicht von der gleichzeitigen deutſchen Bildung und namentlich deutſchen Kunſt hätte haben können oder wirklich gehabt hätte, daß er ſeine eigene, weit hin reichende Macht dann mochte verwenden auch zur Verbreitung und Uebertragung derſelben auf andern Boden, ſondern in der Geringſchätzung eben, mit welcher in Wahrheit er auf die geiſtigen Kräfte ſeines eignen Volks, ſo viel zu deren Hebung er jederzeit beizutragen bemüht war, herabzuſehen pflegte, — in dieſer Geringſchätzung eben, welche befangene Kurzſichtigkeit ihm nicht ſelten ſchon zum Vorwurfe zu machen wagte, lag der Grund, das vielleicht unbewußte, aber nichts deſto weniger energiſche Mittel jenes ſeines und ſolchen Einfluſſes.

In der Zeit, wo Friedrich zum Regenten ſich vorbereitete, überhaupt die Kräfte einſtiger eigener und ſelbſtſtändiger Wirkſamkeit ſich ſammelte,

befanden unleugbar deutſche Wiſſenſchaft und Kunſt, auch die Muſik insbeſondere, ſich noch — ſoll ich nicht ſagen in einer Armuth, ſo muß ich doch ſagen in einer gewiſſen abſchreckenden Steifheit der Formen, in welcher ohnmöglich ein Geiſt wie der ſeine, der weit hinausragte über die Spannen der Zeit, ſich gefallen konnte: durch und durch nahm er daher franzöſiſche Bildung an und verſchmähete nicht, ſeiner gänzlichen Unbekanntſchaft mit deutſcher Geiſtigkeit ſich bisweilen ſogar zu rühmen, als eine Tugend dieſelbe ſich anzurechnen. Unter den Gelehrten, welche er in Rheinsberg ſtets um ſich verſammelt hielt, befanden ſich meiſtens Ausländer, oder doch nur ſolche Deutſche, welche durch Reiſen und andere Verbindungen ſich auch mit der Cultur Frankreichs vollkommen vertraut gemacht hatten; und ragten in der Capelle, welche er zuſammen gezogen hatte, einige deutſche Talente beſonders hervor, wie Graun, Faſch und Benda, ſo war dies nur ein Beweis des Vertrauens, das er zu dem Einzelnen hegte, wie ein Zeichen jener höheren Idee, mit welcher überhaupt er die Kunſt als ſolche zu erfaſſen wußte, und die eben hier, in muſikaliſcher Hinſicht insbeſondere, ihn veranlaßte, keine Vorneigung zu irgend einer Nation zu hegen (ſ. unten), ſondern das Beſte zu nehmen, wo es ſich nur zeigte, und dann auf ſeinem eigenen Standpunkte für ſich es zu benutzen. Indeſſen als 1740 er zum Thron gelangte; als ganz König er dann ganz Mann ſeines Volkes auch wurde; als geläutert durch viele, reiche und bittere Erfahrungen, gekräftigt durch ein väterliches Vorbild und unterſtützt von einem ſeltenen Verſtande er getroſt mit allmächtiger Hand niederriß alle Schranken, welche einem edleren, kräftigeren Aufleben des Volksſinnes und Volksgeiſtes in Deutſchland hätten irgend nur hinderlich ſeyn können, ſo weit, daß ſelbſt mit dem offenſten Herzen und Geiſte für den höchſten Gedanken in wahrer Frömmigkeit er dennoch die prieſterliche Kaſte zerſprengte, welche ebenfalls jenen Geiſt noch in engen Feſſeln gefangen hielt, — als alles Dies dann durch ihn geſchah und geſchehen war, erwachte auf einmal auch ein höherer Geiſt, ein geiſtig kräftigeres Leben in deutſcher Kunſt und Wiſſenſchaft, und um ſo mehr, heller und erhabener zwar, je weniger das Erwachen ein künſtliches, ein von Oben herab diktirtes gleichſam, ſondern aus dem Willen und Herzen des Volkes ſelbſt hervorgegangenes war; und als dann er endlich das Schwerdt auch zog und, erſchütternd das ganze europäiſche Staatenſyſtem den fremden Völkern Achtung und Ehrfurcht abnöthigte vor der phyſiſchen Kraft des bis dahin kaum jemals von ihnen erkannten Deutſchlands, es trat mit ſolcher auch die geiſtige ihnen in aller Größe und Pracht entgegen, und was dort Furcht — erregte hier Liebe und Zuneigung. Allerdings blieb der vielbeſchäftigte König auch nach dieſer Zeit fortan in den

Kreiſen noch, welche früher in wiſſenſchaftlicher und künſtleriſcher Beziehungen er eingenommen hatte; aber nicht allein, daß er bereits zu heimiſch in denſelben geworden war, als daß er noch aus ihnen hätte heraustreten können, ſondern zur Vollendung bezeichneten Einfluſſes war dieſe Ausdauer faſt auch noch nothwendig. Welche Gelehrten und Künſtler Frankreichs waren es, die vornehmlichſt ſich ſeiner Zuneigung und ſeines Vertrauens rühmen durften, und von denen er wiederum Nahrung für ſeine geiſtigen Intereſſen zu empfangen hoffte? — Voltaire, d'Alembert, Fouquet u. A., mit denen er den lebhafteſten Briefwechſel unterhielt, alſo gerade jene, welche einmal (wie früher gezeigt) das franzöſiſche Volk durch ihre Schriften regierten, und dann nichts weniger als für den geiſtigen Standpunkt ihrer Nation eingenommen waren, vielmehr umgekehrt alles Deutſche wieder höher achteten, denn das eigene Franzöſiſche; gerade jene, denen als Seele des innerſten Volkslebens zugleich die Laune der alten Radotörs anklebte, die das Vergangene ſtets auf Koſten des Gegenwärtigen loben und unaufhörlich alle andern Länder rühmen, über das eigene aber ſich beklagen. Und rechnen wir dazu die hohen, edlen und überaus richtigen Ideen ſelbſt auch noch, welche König Friedrich von unſerer Kunſt hegte, und welche faſt in jedem Briefe an genannte franzöſiſche Gelehrte und Künſtler er auf das beſtimmteſte ausſprach und vertheidigte, ſo läßt ſich der höchſt bedeutende Einfluß auch wohl begreifen, den derſelbe, wenn (wie geſagt) bis dahin auch nur mittelbar noch, doch nicht weniger energiſch wirkſam deshalb, auf jene geiſtige Vereinbarung oder Annäherung Frankreichs und Deutſchlands in Sachen der Kunſt zugleich mit übte, und der, in anderem, d. h. ſpeciellerem, Betracht aber ein rein künſtleriſcher und daher unmittelbarer faſt auch werden ſollte.

§. 196.

Fortſetzung.

Oben ſagte ich, König Friedrich habe in muſikaliſcher Beziehung keinerlei Vorneigung zu irgend einer Nation gehegt: dies kann jedoch nur bedingungsweiſe verſtanden werden. Wirklich nahm der große Herrſcher die Mittel zur Befriedigung ſeiner künſtleriſchen Bedürfniſſe immer da, wo ſich etwas wahrhaft Ausgezeichnetes zeigte. Um ihrer größeren techniſchen Ausbildung willen zog er daher meiſt italieniſche Sänger an ſich, und ſelbſt die Mara z. B. fand einſt, als ſie zum erſtenmale nach Berlin kam, noch ein bedeutendes Vorurtheil bei ihm gegen deutſche Geſangskunſt. Indeſſen was die Kunſt, als ſolche, in ihrer ganzen und eigentlichen Weſenheit, im Hinblick auf ihren innerſten Charakter betrifft, darf jenem Satze, wie leicht möglich, nicht der umge-

kehrte Sinn auch ſchon unterlegt werden, als habe König Friedrich, wie keine Vorneigung, ſo auch keinerlei Abneigung gegen irgend eine Muſikgattung in nationaler Beziehung empfunden. Als Reichardt von ihm zum Capellmeiſter ernannt worden war und in Potsdam die erſte Audienz bei ihm hatte, fragte der König: „Wo ſeyd ihr her?“ — Aus Königsberg in Preußen — antwortet der neue Capellmeiſter. „Wo habt ihr Muſik ſtudirt?“ — In Berlin und Dresden. „Seyd ihr in Italien geweſen?“ — Nein, Ew. Majeſtät! aber — — „das iſt ſein Glück“ — fällt der König mit ſtarker, gehobener Stimme ihm ins Wort — „hüt' er ſich vor den neueren Italienern, ſo 'ne Kerl ſchreibt wie 'ne S..“. — Als d'Alembert, Rouſſeau u. A. in Paris ſich critiſch bisweilen über die dortigen Concertmuſiken ausließen, und von einigen Kurzſichtigen oder für das Sinnliche und Objektive in der Darſtellung Empfänglichen die Tonmalerei ſo ſehr in Schutz genommen wurde, ſchrieb der König, als er den Streit erfahren, einſtmals an erſteren, daß es beſſer ſey, wenn man es in der Muſik bei dem Ausdruck der Empfindungen laſſe, und daß, wenn die Franzoſen „Fröſchegequäke und Krähengekrächz“ darin darſtellen wollten, dies eben beweiſe, wie ſie keine ordentliche Muſik zu machen verſtänden.

So zog in ſeiner vorwaltenden Liebe zum Ausländiſchen König Friedrich der Große wohl italieniſche Sänger und franzöſiſche Inſtrumentiſten, wie z. B. die Violoncelliſten Duport, an ſeinen Hof, und fand in Wahrheit von dieſer Seite her die deutſche Kunſt wenig oder gar keine beſondere Unterſtützung bei ihm, aber ſein Herz, ſein hellſehender, großer Geiſt blieb, was ihre Geſtaltung im Großen und Ganzen anbelangt, derſelben gleichwohl und vor jeder andern zugethan. Die Muſik war ihm eine Kunſt, aus welcher die Geſellſchaft Troſt und Beiſtand ziehen ſolle gegen die mancherlei Widerwärtigkeiten des Lebens. „Man muß ein ſehr ſtarkes Herz haben — ſagte er einmal — wenn man die menſchliche Geſellſchaft des Troſtes und des Beiſtandes berauben will, den ſie aus Poeſie und Kunſt wider die mancherlei Bitterkeiten des Lebens ſchöpfen kann. Man befreie uns von unſern Widerwärtigkeiten, oder man erlaube uns, ſie zu lindern“. Solchen Troſt und ſolchen Beiſtand aber vermochte damals eben ſo wenig die italieniſche Bravour und Leidenſchaftlichkeit, und wenn ſie dem Verſtande bisweilen auch noch ſo geiſtreich erſchienen, denn die franzöſiſche Sinnenſchwelgerei zu bieten, und ein Herz, das ſo fühlte, ein Geiſt, dem ſolch' hehre Idee von dem Weſen der Töne erwacht war, konnte daher nicht anders, mußte vorzugsweiſe bei der deutſchen Muſik weilen: ein Weilen, das bei einer Geltung, wie König Friedrich der Große im

Volke gewonnen, unmittelbar dann ein Fördern, einen Aufſchwung der deutſchen Kunſt überhaupt wieder zur Folge haben mußte, wie je kaum anders derſelben ſolcher hätte zu Theil werden können. Welcher Deutſche damals hätte nicht ſein Alles an Erhebung deſſen geſetzt, was der angebetete, der allmächtige und unfehlbar geltende, große Preußenkönig liebte!? welcher Europäer hätte zum mindeſten nicht mit Achtung darauf ſeinen Blick gewendet?! — Der, welcher ein Wunder ſchien ſeiner Zeit, welcher die Staaten eines ganzen Erdtheils fürchten machte, ſchrieb Geſetze auch vor in Sachen des Denkens und Fühlens, denn in der Größe ſeines Geiſtes allein lag ja jene Macht. Nicht das Eigenthum eines einzelnen, damit bevorzugten Standes oder eines einzelnen Volkes dünkte dem großen Könige übrigens auch die Muſik, „eine Art Bündniß in der Welt" — wie Friedrich häufig ſich auszudrücken pflegte — ſchienen ihm Künſte und Wiſſenſchaften zu errichten, und daher gleichwohl jene ſeine unmaßgebliche Rückſicht in Betracht der Leiſtungen des Einzelnen auf alle Nationen, während, wo er war und wohin ſeine vielbewegten Kriegszüge ihn führten, er doch nur deutſche Muſikwerke aufführen ließ oder ſelbſt auch mit aufführte und dadurch überallhin die Achtung und Liebe verpflanzte, welche ſelbſt er, der Canon, das Vorbild alles Denkens und Lebens, davon hegte. Schließe ich damit aber die Betrachtung, da die folgende vielfach uns wieder darauf zurückführt.

§. 197.

Deutſchlands Triumph.

Sonach war, allen bisherigen Betrachtungen zu Folge, es Deutſchland denn, das, kaum zu einer eigentlichen erheblichen Selbſtſtändigkeit in unſerer Kunſt gelangt, ſofort und ziemlich die geſammte gegenwärtige Periode hindurch einen Triumph, einen Sieg feierte in der Stellung, welche die drei verſchiedenen, den europäiſch muſikaliſchen Occident beherrſchenden Völker in ihrem Verhältniſſe zu einander eingenommen hatten, wie kaum ein ähnliches Beiſpiel die Geſchichte jemals wieder, ſowohl vor- als nachher, aufweiſt. In Feſſeln gehalten bis dahin von einer im Wahne unverletzbaren italieniſchen Willführ und Alleinherrſchaft ſchüttelten deutſche Kräfte auf einmal das Joch von ſich ab, um, wenn nicht ganz ſich anzueignen, doch zu theilen einen Thron, der durch ſie ſeine Wahrheit auch erſt erhielt. Von deutſchem Willen und deutſchem Genius war die Reform, deren unſere Kunſt in dem Zuſtande, in welchen bis zum Beginn der gegenwärtigen Zeitepoche ſie fallen ſollte, nothwendig bedurfte, ausgegangen und vollendet worden, und beugte ihr nächſter directer Gegenſatz auch ſich nicht völlig vor ihrem Wirken, ſo war ſie darüber hinaus doch überall

der durchdringende Ruf zur Auferſtehung, zum Tage, deſſen Sonne ſelbſt bis dorthin noch ihre wärmenden Strahlen ausbreitete; *) und der deutſche Genius, die deutſche Kraft war es daher auch, welche von dem Augenblicke an Recht, Norm und Maaßſtab vorſchrieb für alle Form, Geſtalt und ſchöpferiſche Weſenheit in der Muſik, ſo ſehr, daß ſelbſt die geiſtig erſtarkteren, genievolleren, in Deutſchland und Frankreich lebenden Italiener, wie z. B. der Neapolitaner Giuſeppe Scarlatti, der Florentiner (noch heute lebende) Cherubini, der Venetianer Salieri (den Manche auch Glucks Nachfolger ſchon haben nennen wollen), und Andere, dem Drange nicht zu widerſtehen vermochten, und bereitwilligſt einem Style entſagten, der, von ihrem Vaterlande ihnen zwar aufgeerbt, dennoch keinen Werth, keine Wahrheit mehr für ſie haben konnte, ſo bald durch Glucks Vermittelung ſie auch nur einmal erſt die Kunſt in ihrer vollen Klarheit erblickt hatten. Gluck, dann Haydn und Mozart waren die Parole, welche, ausgetheilt in Deutſchland, Frankreich, England, den Niederlanden und überall (möchte man ſagen), wo italieniſche Leidenſchaftlichkeit keine Sympathien erregen konnte, alle ſchaffenden und ausübenden Talente zuſammenrief auf einem Plane, und welche, wenn dort, in Deutſchland, den Tag der Herrlichkeit in aller Helle und Klarheit ſchon ausbreiteten über das freie Gemüth, ſo hier, in Frankreich, ja ſelbſt auch England, denſelben zum mindeſten in ſeiner ſchönſten Morgenröthe doch ſchon zeigten. Uebrigens waren alle Verhältniſſe auch, in denen Deutſchland mit ſeinem gemüthlich tiefen Volke ſich damals bewegte, mehr als je geeignet, einen ſolch' hiſtoriſch denkwürdigen Triumph, einen ſolch' entſchiedenen, in ſeinen Folgen unzweifelhaften Sieg über die halbe muſikaliſche Welt ihm zu bereiten, und trug je die Kraft zu einem höheren Aufſchwunge es in ſich, in den Tagen, in welchen jetzt es lebte, mußte dieſelbe gleichſam zum Durchbruche gelangen.

§. 198.

Fortſetzung.

Der denkwürdige ſiebenjährige Krieg, welcher 1763 mit einem Friedensabſchluſſe zu Hubertsburg ſein Ende genommen, hatte, mit ſeinem weit und tief eingreifenden Einfluſſe auf Deutſchlands geſammte Culturzuſtände, bürgerliche, politiſche, moraliſche und intellectuelle Verhältniſſe überhaupt, allerdings auch manche blutige Wunde dem deutſchen Volksleben geſchlagen, unter deren Schmerzen an und für ſich die Freuden der Kunſt ſelten zu gedeihen vermögen. Ganz Hinter-Pommern z. B. und ein Theil von

*) S. vorhin §. 187.

Brandenburg waren total vernichtet; Sachſen hatte eine Steuerlaſt von mehr denn 70 Millionen Thalern in Armuth und Elend geſtürzt, dabei war ſeine Bevölkerung um mehr denn 90,000 Menſchen weniger geworden; nicht beſſer ſtand es mit Mecklenburg, und in Heſſen und Weſtphalen mußten Frauen Hände an den Pflug legen, weil an Männern es fehlte. Nur dies Wenige zur Charakteriſtik des Zuſtandes. Aber der Krieg brachte über 1000 Millionen Gulden, zum Unterhalt der fremden Heere, auch nach Deutſchland, und mochten dieſelben theilweiſe für Luxusartikel wieder zurück ins Ausland kehren, ſo blieb der größere Theil doch in den Kaſſen der Fürſten, die — wahrlich! die Geſchichte zeugt es — einen Kreis der edelſten, würdigſten und weiſeſten Volksväter damals bildeten, wie ſolchen ſelten wohl Deutſchland in dieſer Vollkommenheit, Allgemeinheit und Ausdehnung wieder beſeſſen hat, und die in der Weisheit ihres Geiſtes nicht allein erkannten den Werth, den die rechte Pflege der Künſte und Wiſſenſchaften für Wiederbelebung der Cultur und leiblichen wie geiſtigen Kräfte unabweislich haben muß, ſondern in der Liebe ihres Herzens nun auch, neben dem übrigen und heilſamſten Balſam, den bis zum Ueberfluſſe in bezeichnete Wunden zu gießen nicht einen Augenblick ſie anſtanden, ſolche Pflege im vollkommenſten Maaße ſich angelegen ſeyn ließen. Kaiſer Joſeph **II.**, König Friedrich der Große, Carl Friedrich von Baden, Carl Theodor von der Pfalz, Friedrich Auguſt **III.** von Sachſen, Ferdinand von Braunſchweig u. A. — den Fleiß und die Thätigkeit ihrer Völker, die jener Krieg geweckt hatte, verſtanden aufs Beſte ſie zu benutzen, einen ſolch' völlig neuen Umſchwung ins Leben nach allen Richtungen hin zu bringen, daß ganz Deutſchland bald zu einer größeren Stärke und Selbſtſtändigkeit — ich möchte ſagen: nothwendig gelangen mußte, und daß, wie die Gewerbe, ſo auch die ſchönen Künſte und namentlich unſere Muſik, kaum anders als bis zu einer Reife emporblühen konnten, wo jeder ausländiſche Regelzwang von ſelbſt ſeine Feſſeln zu löſen gleichſam genöthigt wird. Beſonders mag der Muſiker des Kaiſers Joſeph **II.** hier, von Dank und Ehrfurcht tief erfüllt, gedenken. Er war es, der, als er kurz nach dem Ende des ſiebenjährigen Kriegs (1765) den Thron beſtiegen hatte, ſammt ſeiner erhabenen Mutter Maria Thereſia, durch Willen und Charakter Deutſchland einen 25jährigen Frieden, eine Ruhe und Zufriedenheit ſicherte, welche allen gemüthlichen und geiſtigen Entwickelungen den größten Vortheil zu bringen im Stande ſind. Selbſt als Friedrich der Große 1778 mit einer Heeresmacht in Böhmen einfiel, um des Kaiſers Verlangen, Oeſterreich durch Erb und Ankauf Baierns möglichſt zu vergrößern, durch einen Krieg zu begegnen, galt ihm das Glück, der Segen jener Ruhe und jenes Friedens

zu viel, als daß er ihn dieſem Verlangen hätte opfern mögen, und ſo ſchwer es ihm ward, der für ſeine Geltung im deutſchen Reiche ſo wichtigen Landesvergrößerung zu entſagen, und ſo groß die Hoffnung war, die er auf den Erfolg ſeiner Waffen ſetzen durfte, knüpfte er doch lieber alsbald Friedensunterhandlungen an, und ließ mit unbedeutender Entſchädigung ſich genügen, dem ſog. baieriſchen Erfolgekriege ein Ende zu machen, noch ehe deſſen Anfang irgendwo beſonderes Aufſehen gemacht hatte. Daher zum Theil auch wohl die merkwürdige Erſcheinung, daß die meiſten der großen und die größten Talente, welche Deutſchland jetzt auf den Plan ſtellte, und daß alle diejenigen, welche es waren, die auch in muſikaliſcher Beziehung eine ſo gewaltige (vortheilhafte) Aenderung in Deutſchlands Stellung hervorriefen und bewirkten, von Oeſterreich entweder ganz und gar ausgingen oder in Wien doch den Hauptwahlplatz ihres Strebens ausgeſteckt hatten: eine Erſcheinung, deren Wahrheit ſich überall beſtätigt, ſo bald nur irgendwo wir die Geſchichte der einzelnen hier in Betracht kommenden und bei früheren Anläſſen ſchon genannten Perſonen verfolgen (was indeſſen nicht hier meine Aufgabe ſeyn kann), und welche daher auch die Bezeichnung und Annahme einer ſog. „Wiener Schule" entſchuldigen läßt, die nicht unter den ausländiſchen Künſtlern blos, ſondern ſelbſt unter den deutſchen jetzt ſich allgemein verbreiten ſollte, obſchon darunter Nichts verſtanden werden kann und darf als die Prävalenz **deutſcher** Kraft, die ihre erſte und bemerkbarſte Aeußerung allerdings in der deshalb muſikaliſch denkwürdigen Kaiſerſtadt begann.

Joſeph II. auch war es, der zuerſt unter allen deutſchen Fürſten den Einfluß der römiſchen Curie auf die deutſche Kirche und Geiſtlichkeit hemmte, viele Klöſter aufhob, die noch beſtehende alte Verbindung mit auswärtigen Ordensgeneralen unterſagte, eine Gerichtsbarkeit der eigenen Biſchöfe herſtellte, die verſchiedenen Religionspartheien zu gegenſeitiger Duldung nöthigte, und durch dergl. Maaßregeln mehr die religiöſe Aufklärung auch in einem Grade beförderte, daß, wenn früher wir die deutſche **Kirchenmuſik** insbeſondere ſich jetzt mit mächtigen Schwingen erheben ſahen, der Grund davon in eben dieſen Ereigniſſen nicht minder geſucht werden muß, als in dem Aufgange des eigentlichen Kunſtintereſſes ſelbſt. Bis zu welcher Stufe der Profanation die italieniſche Kirchenmuſik um die Mitte des vorigen achtzehnten Jahrhunderts bereits herabgeſunken war, iſt aus früheren Darſtellungen uns hinlänglich bekannt; nichts deſto weniger beherrſchte, in der unmittelbaren Abhängigkeit, in welcher die deutſche katholiſche Kirche (durch die Meſſe der nächſte Sitz geiſtlicher Muſik) von der römiſchen Curie ſich befand, ſie fortan auch das an Geiſt weit überlegene Deutſchland. Die Kirchen-Vorſteher glaubten eine Pflicht zu

erfüllen, wenn ſie alle Dem, was dem römiſchen Stuhle zunächſt ſtand, einen Vorzug einräumten vor dem Entfernteren und Eigenen, und duldeten daher auch ſelten nur eine deutſche Compoſition bei ihren gottesdienſtlichen Muſikaufführungen. Zerriſſen indeſſen durch Kaiſerlichen Ernſt und Willen jenes verpflichtende Band, und mit dem freieren Zutritte in die Kirche ſelbſt offenbarte ſich alsbald auch ein neues, regeres, erhabeneres, nach Innen wie nach Außen kräftigeres Leben in der deutſchen Kirchenmuſik. Pabſt Pius VI. erſchien zwar 1782 ſelbſt in Wien, um die Vorrechte des römiſchen Reichs zu retten, doch vergebens, und wirkte die Vereinigung, welche die deutſchen Erzbiſchöfe 1786 zu Ems ſtifteten, für ſich auch nicht viel, ſo war des größten Theils des römiſchen Zwanges und Bannes die deutſch-katholiſche Kirche doch von dem Augenblicke an baar, und die Folgen, welche für die Kunſt insbeſondere dieſe Freiheit haben mußte, waren nicht mehr zu vertilgen, weil zu kräftig und geiſtig ſtark.

Aehnliches bewirkte in der proteſtantiſchen Kirche Friedrichs des Großen freier religiöſer Sinn, und kam er mit faſt mehr Bereitwilligkeit noch der von Kaiſer Joſeph geſchaffenen Toleranz proteſtantiſcher Seits entgegen, ſo fiel in künſtleriſcher Hinſicht die Wand, welche beide chriſtliche Kirchen bis dahin getrennt hatte, auf einmal auch ziemlich ganz darnieder, und die Möglichkeit, daß der proteſtantiſche Componiſt eben ſowohl Zutritt auf dem katholiſchen Muſikchore erhalte, als des katholiſchen Werke in der proteſtantiſchen Kirche zur Aufführung kamen, blieb an keinerlei Bedingung faſt mehr denn an die des Talents geknüpft, ſo daß im vollen Verein der Kräfte nun in Wahrheit auch hier erſtehen konnte ein Leben ſo wirkſam und ſtark, wie nirgend anders mehr in der Welt, und ſo gewiß und wahr, daß der Umſichtige nach keiner Urſache ferner mehr fragt, wie es zugehen mochte, daß die deutſche Kirchenmuſik von dieſem Zeitpunkte an mehr denn jede andere ſich in ihrer Reinheit und Würde noch bewahrte und bewahrt hat.

§. 199.

Fortſetzung.

Die Oper allerdings war, theilweiſe auch aus Mangel an hinreichenden darſtellenden Mitteln, in Deutſchland längere Zeit noch meiſtens Eigenthum der Italiener; wenigſtens treffen wir, wo eine Theater-Anſtalt in höherem und größerem Maaßſtabe für dieſelbe erblühete (wie z. B. in Dresden, München, Berlin, Wien u. ſ. w.), dieſe im Anfange gegenwärtiger Periode wenn nicht ausſchließlich, ſo doch der Mehrzahl nach noch mit italieniſchen Kräften beſetzt. Indeſſen fehlte es ihm (wie ich im erſten

Kapitel dieſer Periode §. 158 näher auseinander zu ſetzen Gelegenheit hatte, und wie ich dort auch ſchon mich ausdrückte) keineswegs mehr an dem Bewußtſeyn ſeines Intereſſes auch in dieſer Beziehung, und muß das Entſtehen einer, nach Charakter und Inhalt ächt deutſchen Opernmuſik ebenfalls zum ſpäteſten ſchon von Glucks letzterer Anweſenheit in Wien an datirt werden, da mit Mozarts Erſcheinen dieſelbe bereits zum vollen Flor gediehen war. Selbſt Wien, wo in Folge der Nähe des ſingenden Welſchlands wie des lebendigen Verkehrs, in welchem Oeſterreich vornehmlich mit einem bedeutenden Theile Ober-Italiens der Art ſtand, daß ihre Regierung ſogar in dem einen Hauſe Habsburg ſich vereinte, — wo unabweislich alſo die vornehmſte Richtung der italieniſchen Muſik zum mindeſten einer Aufnahme und eines Eingangs ſich gewiß ſeyn mußte, wie nirgends ſonſt in Deutſchland noch, und wo die italieniſche Oper daher auch am längſten vor jeder deutſchen Beſchränkung ſich bewahrt hatte, — dies Wien ſelbſt erhielt durch Kaiſer Joſeph II. in den ſiebenziger Jahren bereits, alſo mit Gluck noch, eine völlig deutſche Oper, die mit Stolz deshalb eine „National-Oper“ genannt wurde; und ließ im Jahre 1784 derſelbe Kaiſer auch, der durch die Energie und Schnelligkeit, womit er die unendlich vielen und großen Aenderungen in ziemlich allen Verhältniſſen des geſellſchaftlichen Zuſammenlebens der Völker vollbrachte, ſo höchſt weſentlich dieſelben zu deren Veredlung, freieren, vollkommneren Geſtaltung beitragen mußten, und ſo tief und innig ſein Herz von der reinſten, frommſten Liebe für ſeine Unterthanen erfüllt war, doch die Gemüther dieſer etwas zu ſehr aufgeregt hatte, und nun nach jedem Mittel (außer der Gewalt) zur Beruhigung und Verſöhnung haſchte, — ließ er, in richtiger Würdigung der Macht der Gewohnheit und der der Wirkung der Muſik auf Geiſt und Gemüth, zu angegebener Zeit auch eine italieniſche Operngeſellſchaft wieder kommen und die Bühne ſeines Hofes einnehmen, ſo beſtand dieſelbe doch einmal nicht ausſchließlich und ununterbrochen fort als ſolche, ſondern die Werke deutſcher Componiſten auch, wie eines Mozart u. A., mußten von derſelben gegeben, und ſo die geiſtigen und leiblichen Vermögen des Volkes gleichwohl ſtets vertrauter und zuverſichtlicher mit ſich ſelbſt gleichſam gemacht werden. Bis 1803 war jene Geſellſchaft in Wien anweſend, wie geſagt aber nicht ohne mehrere und länger dauernde Unterbrechungen, und es kann von ihr aus alſo ſchlechterdings kein Einwurf gegen oben gemachte Behauptung ausgehen, daß im Fache der Oper insbeſondere auch, wie ſpeciell in der Kirchen- und Cammermuſik, frühzeitig ſchon Deutſchland jenen Triumph zum mindeſten ſich vorbereitete, den in der Kunſt überhaupt die geſammte gegenwärtige Periode hindurch zu feiern es das Glück hatte.

In der That zeichnete, wie überallhin, wie in allen Zweigen menſchlicher Erkenntniß und Fertigkeiten, ſo auch in Sachen der Muſik und der muſikaliſchen Wiſſenſchaften insbeſondere das Zeitalter Friedrich des Großen und Kaiſer Joſeph II. ſich aus durch die merk- und denkwürdigſten Fortſchritte der Deutſchen. Nie noch bis dahin war Deutſchland reicher, wie an weltberühmten Gelehrten, ſo auch an weltberühmten und dieſes Ruhmes würdigen Künſtlern, Componiſten und Virtuoſen geweſen als damals. Zu keiner Zeit auch ſind von Deutſchen ſo viele nützliche und weſentliche Entdeckungen und Erfindungen in unſerer Kunſt gemacht worden, aber zu gleicher Zeit auch von keinem andern Volke. Niemals noch, ſo weit die Geſchichte geht, und von keiner andern Nation ſehen wir ſo thätig, energiſch, willens-, kraft- und erfolgreich Hand an Verbeſſerung, Veredelung und Erweiternng, wie allen phyſiſchen, ſittlichen und geiſtigen Volkswohlfahrt, ſo insbeſondere auch der muſikaliſchen Künſte und Wiſſenſchaften legen, denn jetzt dies von Deutſchland geſchah. Erſteigt hier der Landbau, dort das Gewerbe, am dritten Ort die Wiſſenſchaft der Ruhe, ſo überblüht und überflügelt Alles im Leben faſt die Kunſt. Ja wer, der zu faſſen vermag die Werke vergangener Tage, wäre fähig, nicht die goldene Zeit unſerer ſchönen Tonkunſt es zu nennen?! — und wer, den Stempel dieſes Gepräges nicht in die Hand zu reichen allein unſerm Deutſchland?! — Heil'ge Ehrfurcht ſtimmt die Namen jener Fürſten im Munde des Künſtlers! — Freilich als 1790 auch Kaiſer Joſeph dem vorangegangenen großen Friedrich in ein beſſeres Jenſeits gefolgt und ſein Bruder Leopold II. auf den Thron gelangt war, ſollte von Weſten herein ein anderer Sturm wieder über die deutſchen Gauen losbrechen, der das ſo prachtvoll und groß errichtete Gebäude bis auf den letzten Stein hin niederzureißen wohl fähig geweſen wäre, hätte in ſeinen Grundfeſten nicht ein unerſchütterlicher Fels und Pfeiler es zuſammengehalten; doch gehören alle dieſe betrübenden Betrachtungen den Darſtellungen der nächſtfolgenden Periode erſt an, da, wenn die Ereigniſſe, die ihnen unterliegen, auch zum großen Theile noch in dem achtzehnten Jahrhunderte wurzeln, deren Folgen doch im neunzehnten Jahrhunderte erſt in ihrem ganzen Umfange fühlbar hervortreten.

Vierte Periode.

Neuere Geſchichte, oder die Muſik des neunzehnten Jahrhunderts bis auf Beethoven und Roſſini.

Zeit: 1800–1830.

Erſtes Kapitel.

Die Zeit in ihren Beziehungen zur Kunſt.

§. 200.

Eintritt in das neunzehnte Jahrhundert.

Bis hoch zum hellen Mittag alſo war ſonach*) die Sonne ächt moderner, d. h. wahrhaft ſchöner Tonkunſt mit Ablauf des achtzehnten Jahrhunderts über Deutſchland aufgegangen, und wollte Frankreich ſie mit gleichem Lichte noch nicht ſcheinen, ſo leuchtete ſie ihm nicht minder erfreulich doch in ſchönſter Morgenröthe. Italien blos — dies Land mit ſeinen Pflegbefohlenen allein wußte in ſeinem einſeitigen Haften an dem ſinnlichen Principe den Weg noch nicht zu finden zu ſolchem Ziele, und war hieran vornehmlichſt ſeine höhere, erregbarere Leidenſchaftlichkeit, ſeine größere und leichtere Empfänglichkeit für ſinnliche Eindrücke Schuld, die es dem rechten Begriffe künſtleriſcher Modernität **) ſogar immer weiter und weiter noch entrückte, ſo trug dort zu ſolch' merkwürdig mächtigem Aufſchwunge vorzüglich die dem deutſchen Streben aufgeerbte und eigenthümliche tiefe Geiſtigkeit bei, zu welcher unter den Segnungen der Zeit ſich jetzt auch eine lebendigere, zartere Richtung des Gemüths noch miſchte, und die endlich in dem, durch gleichzeitige Umſtände dafür geſtimmten Frankreich den lauteſten Anklang dann fand. Bleiben wir bei dieſem Gedanken länger ſtehen aber.

*) Vergl. die verſchiedenen Darſtellungen der vorigen Periode.

**) Vergl. die Einleitung und das ſiebente Kapitel der erſten Periode.

Die Maitreſſenwirthſchaft unter Ludwig XIV. und Ludwig XV. hatte Frankreichs Herz und Sinn mit aller Macht der Umſtände von ſich ſelbſt gleichſam abwendig gemacht, und Frankreich wäre damals in jeder Beziehung geneigt geweſen, eher zu allem Andern denn zu irgend etwas Eigenem, das ihm verhaßt war, weil es überall Hof und Adel darin zu ſehen meinte, Liebe zu faſſen. Schriftſteller wie Voltaire, Rouſſeau, Diderot, d'Alembert u. A., welche in der Achtung, deren ſie durch Friedrichs des Großen Einfluß in Deutſchland genoſſen, ſich recht wohl gefielen, auch die Größe und Tiefe des deutſchen Geiſtes eben ſowohl zu begreifen vermochten, als das franzöſiſche Volk damals eine nie geglaubte Bewunderung deutſcher phyſiſcher Kraft zu hegen genöthigt worden war, leiteten dann dieſe Liebe vornehmlichſt zu uns, nach Deutſchland, herüber. Ward indeſſen auf Seiten der Kunſt und Wiſſenſchaft insbeſondere dadurch dem deutſchen Einfluſſe in Wahrheit ein höchſt vortheilhafter, nutzbringender Weg in Frankreich gebahnt, ſo muß andererſeits doch auch zugegeben werden, daß die neuen Anſichten, welche jene Männer daneben über Religion, Politik und dergl. entwickelten und ausbreiteten, und welche mittelbar, indem überhaupt ſie eine völlige Revolution in der Ideen= und Gedankenwelt unter dem franzöſiſchen Volke hervorbrachten, zu jener Annäherung der beiden Nachbarländer in Sachen der Kunſt und Wiſſenſchaft ſo weſentlich beitrugen, nicht minder hier, in Sachen der Religion und Politik, und um ſo mehr zwar, je feſteren Fuß ſie in dem empfänglichen Volke faßten, einen Geiſt zugleich erweckten, der ohnmöglich mit der Zeit und am letzten Ende zu etwas Gutem zu führen und ſo der Kunſt insbeſondere auch fernerhin ſehr förderlich ſeyn konnte, zumal — wie ſo oft wir uns überzeugt haben — die Entwickelung der Kunſt und vorzugsweiſe der ſchönen Tonkunſt ſo unmittelbar geknüpft iſt an die Geſtaltung des öffentlichen Staatslebens und ſo unmittelbar, unzertrennlich faſt haftet an dem Cultus der Völker und der Religion, in deren innerſtem Herzen ja ihr erſter Lebenshauch auch wurzelt.*) Vor dieſer, vor der Religion aber ſchwand damals in Frankreich eben ſo ſehr alle Achtung, als vor der Regierung und namentlich deren monarchiſchen Formen ſie längſt ſchon einen Rückgang zu nehmen angefangen hatte, der, als 1783 die Armee, mit welcher aus Eiferſucht gegen England Frankreich ſeit 1778 den nordamerikaniſchen Freiheitskrieg unterſtützt hatte, zurückkehrte und ſo mancherlei, der engliſchen Conſtitution blindlings entnommene und durch die amerikaniſche Demokratie nur noch mehr potenzirte Freiheits= und dergl. Ideen mit=

*) Vergl. die Vorgeſchichte. In der chriſtlichen Kirche war der erſte Anfang aller modernen oder heutigen Muſik.

brachte und unter dem Volke verbreitete, dann alle Zügel zuletzt ſchießen ließ und mit Pfeilſchnelle dahin führte, wo völlige Revolutionen nach allen Richtungen hin ihre Schrecken ausſenden. Ich ſoll den Zuſtand wohl nicht ſchildern, in welchem Frankreich das ganze letzte Jahrzehend des vorigen Jahrhunderts hindurch ſich befand: die permanente Guillotine iſt ſein Zeichen. In ſolcher Schreckenszeit, welche kaum Augenblicke der Ruhe unterbrachen, vermag keine Kunſt zu gedeihen, und hat mit kühnſtem Muthe und geſtählertſter Kraft ſie den Weltlauf begonnen, im Moment wird ſie wenigſtens Halt machen und ihre That kaum gleichen dem Bäumen des Roſſes, das, am Abgrund angekommen, gewaltig ſich ſträubt gegen das Hemmen ſeines Laufs, aber dennoch lieber weilt, als unwiederbringlich hinabzuſtürzen in die Tiefe. Jede edlere Stimme ſchwieg, ſchwieg auf einmal, urplötzlich, und die Marſeillaiſe, welche Rouget de Lisle 1792 ſchuf, kann als einziger Laut gelten, den die Zeit in weitere Ferne und unmittelbar über die Gränze des Jahrhunderts hinaus rief.

§. 201.

Fortſetzung.

Sofern dieſe Dinge alle zunächſt nur in Frankreich vor ſich gingen, hätten, ungeachtet ihrer unmittelbaren Beziehung zur Kunſt an und für ſich, für die fernere Entwickelung der muſikaliſchen Kräfte überhaupt und im Allgemeinen ſie gleichwohl nicht von beſondern Folgen zu ſeyn brauchen; indeſſen hatte doch auch in Deutſchland in manchen Gegenden die franzöſiſche Revolution Beifall gefunden und die Gemüther aufgeregt. Die übel verſtandenen Ideen von Freiheit und Gleichheit, von unveräußerlichen Menſchenrechten oder wie die Dogmen und Symbole ſolch' wilder Volksaufſtände heißen, wurden auch hier durch Wort und Schrift in jeder Form und Weiſe unter dem Volke verbreitet, das in ſeiner geblendeten, geneigten Leichtgläubigkeit dann ebenfalls ſich von Thoren oder eitlen Böſewichtern zu Unruhen und dergl. wohl hinreißen ließ. Freilich war der feſte, brave, biedere Charakter, die angeſtammte Gutmüthigkeit des Deutſchen, wie die Weisheit ſeiner Regenten ein mächtiger Fels, an welchem ein allgemeines Umſichgreifen ſolcher Unternehmungen nothwendig ſcheitern mußte; doch kamen hie und da dergleichen Gährungen immerhin zum öffentlichen und ernſten Ausbruch, und war dies ſchon hinreichend, auch hier, in Deutſchland, das lebendigere Intereſſe der Bevölkerungen wie der Regierungen von allem Andern, und wäre vorher daſſelbe noch ſo feſt darauf gerichtet geweſen, ab- und lediglich auf dieſe politiſchen Demonſtrationen hinzuleiten, ſo mußte nothwendig dies noch mehr und in entſchiedenerem Maaße der Fall ſeyn, als

Frankreich ſeinen revolutionären Uebermuth nicht mehr auf ſeinen eigenen Kreis blos zu beſchränken wußte, ſondern ſogar Uebergriffe in deutſche Rechte und Verhältniſſe ſich geſtattete, die, des Kaiſers Leopold Friedensliebe ungeachtet, endlich und nothwendig zu einem offenen Kriege, jenem ſchrecklichen Revolutionskriege zwiſchen den beiden Nachbarländern führen mußte, der nach kurzer anderer Richtung ſein Feld bald in dem Herzen von Deutſchland ſelbſt aufſchlug, und um ſo leichter und ſicherer auch aufſchlagen konnte, als wirklich nunmehr jene Ideen von Freiheit u. ſ. w., welche franzöſiſche Leichtfertigkeit geboren, auch hier einen allgemeinen Eingang fanden, da manche Höfe, an denen der franzöſiſche emegrirte Adel Aufnahme und Schutz gefunden, durch die Sittenloſigkeit, Anmaßung und den Uebermuth deſſelben das Herz ihrer Völker ſich hatten abwendig machen laſſen.

Wie hoch die Sonne moderner oder wahrhaft ſchöner Tonkunſt gegen Ende des vorigen Jahrhunderts über Deutſchland und Frankreich, vorzüglich aber über erſteres, aufgegangen war, und wie ſehr alle Kräfte im Laufe der vergangenen Periode ſich beſtrebt hatten, ſolchen Tag herbeizuſchwören, und überhaupt ein höheres, regeres, geiſtigeres, ſchöneres Leben auch im Reich der Töne wie in den Wiſſenſchaften und übrigen Künſten zu entfalten: mit Beginn der gegenwärtigen Periode, des laufenden neunzehnten Jahrhunderts ſchon treffen wir dies Streben in einem Kampfe mit den Ereigniſſen der Zeit wieder, in welchem, wenn nicht ganz erliegen, es doch nothwendig eine bedeutende Hemmniß erfahren und alle Intereſſen der Kunſt — mit welchem einem Worte ich vielleicht die geſammte Richtung der Zeit in Beziehung auf unſere Muſik ſchon bezeichne — den Intereſſen des öffentlichen, politiſchen und geſellſchaftlichen Lebens unterſtellen, jene von dieſem gewiſſermaßen abhängig machen mußte.

Nicht übrigens als wollte ich damit die Behauptung aufſtellen, auch Deutſchland ſey, wie Frankreich ſelbſt, durch die außerordentlichen politiſchen Bewegungen, welche die entfeſſelten revolutionären Mächte zu Ende des vorigen, wie zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts mehr oder weniger unerwartet hier wie dort verurſachten, künſtleriſcher Seits gewiſſermaßen in eine Art lethargiſchen Zuſtand auf einmal wieder gerathen: dazu waren die geiſtigen, wiſſenſchaftlichen Kräfte und Beſtrebungen zu aufgeregt bereits, groß und durchdringend geworden, und im Gegentheil dürfte eher wohl geſagt werden, daß mit jenem regeren, äußeren Leben in der Politik auch im Innern, in Angelegenheiten des Geiſtes und Herzens ein ſolches ſich entfaltete; nur unterdrückte die materielle Nothwendigkeit des Intereſſes an der politiſchen Exiſtenz

jedes andere minder ſolcher Richtung angehörende Intereſſe, und machte es von ſich abhängig. Die Kunſt arbeitete im Laufe ihrer Entfaltung nicht oder doch nicht ſo ſehr und unbedingt mehr aus ſich ſelbſt, durch und um ſich ſelber blos; vielmehr hatte ihr Organismus an die Ereigniſſe der Zeit als das bewegende Mittel ſich zu hängen, und was ſie geſtaltete, mußte unverhinderlich und überall faſt die Zeichen der Abhängigkeit von dieſen an ſich tragen. Das Nöthige wich dem Unentbehrlichen, und wie das Unentbehrliche in ſeinem Ringen ſich geſtaltete, ſo auch das Nöthige, wo es jenem zu folgen oder neben ihm zu beſtehen noch vermochte; nicht frei aber mehr, ſelbſtſtändig und um blos ſeinet- und ſeiner Nothwendigkeit willen, wie — auf unſern Gegenſtand insbeſondere den allgemeinen Satz bezogen — dies in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts und namentlich in Deutſchland der Fall geweſen war.

§. 202.

Die franzöſiſchen Invaſionen.

Auch nicht Deutſchland blos mit ſeinen nächſten Gränzen ſollte es ſeyn, das von jenen Bewegungen der franzöſiſchen Revolution auf eine fühlbarere Weiſe und mit allen Folgen für Kunſt und Wiſſenſchaft berührt wurde, ſondern das dadurch erweckte — ich möchte ſagen: völlig neue Leben in Staat, Kirche und Haus hatte ein ungleich weiteres Gebiet, ein Gebiet — wie wir ſehen werden — bald über ziemlich ganz Europa hin ausgeſteckt, und werden wir ſpäter uns nur erſt geeignet haben über die Art und Weiſe, den Charakter der Folgen in Weſen, Form und Geſtalt, welche vom Throne der Politik und des öffentlichen Lebens herab dieſe Bewegungen insbeſondere auch in unſerer Kunſt ſelbſt hervorgerufen hatten und wirklich hervorriefen, ſo bedarf es von da an gar keines Nachweiſes auch mehr, wie jene Abhängigkeit nicht etwa auf deutſche und franzöſiſche Beſtrebungen insbeſondere nur bezogen werden kann, ſondern wie im Weſen der Tonkunſt überhaupt, in dem ganzen Syſteme der Muſik (dieſe als einen untheilbaren Geſammtkörper gedacht) ſie eine völlig andere, neue Richtung, eine Umwälzung, wenn nach Innen auch vielleicht weniger weſentlich, doch nach Außen kaum minder groß, kräftig und merkwürdig als jene, die Gluck mit ſeinen Nachfolgern einſt, nicht voll ein halbes Jahrhundert vorher, für die Kunſt als ſolche freilich weit vortheilhafter bewirkte, unvermeidbar hervorrufen mußte.

Die Friedensabſchlüſſe nämlich zu Lüneville (1801) und Amiens (1802), wie das Concordat, durch welches Frankreich auch mit der tief beleidigten Kirche ſich zu gleicher Zeit wieder auszuſöhnen ſtrebte, ſchienen der Welt zwar Ruhe und Zufriedenheit, und, das, was in den jüngſt verfloſſenen Jahren

geſchehen war, als ſchnell vorübergehende Ereigniſſe betrachtet, wie einige wenige, im Ganzen unbedeutende, ſtatiſtiſche Aenderungen abgerechnet, auch die alte Ordnung der Dinge aufs Neue geben zu ſollen, in welcher nicht minder dann Kunſt und Wiſſenſchaft das für kurz eingeſtellte oder geſammte Streben nach früherer Richtung auch wieder hätte aufnehmen und ſo aus einer Unterordnung ihres Intereſſes ſich empor arbeiten können; indeſſen vermochte Frankreich unter der Gewalt einer Politik, die demnächſt einen gelegentlichen Gegenſtand unſerer Betrachtung abgeben mag, ſich der ferneren Eingriffe in die Rechte und Verhältniſſe vieler europäiſcher Fürſten und Völker nicht lange zu enthalten, und nachdem ſelbſt der Stolz ſeiner Republik vor einem unumſchränkten Kaiſerlichen Scepter ſich hatte wieder beugen müſſen, trat 1805 ſchon der dritte Mächtebund ihm entgegen, deſſen Wirken abzuwarten der Wille ſeines Herrſchers nicht glaubte wagen zu dürfen, und der, mit Hülfe eines ewig denkwürdigen glücklichen Kriegsgeſchicks, nun nicht etwa nach Deutſchland und Italien blos, ſondern in den größten Theil von ganz Europa ſogar ſein Schwerdt rief, Sitte, Recht und Lebensordnung vorſchreibend mit eben ſo blutiger als ſtreng eigener Tinte, und ſonach abermals mit dem Drucke willkührlicher Fremdherrſchaft jedes andere Intereſſe bedeutend unterordnend dem Intereſſe der Politik, jedes andere Intereſſe ſtreng und unmittelbar knüpfend an die Geſtaltung, welche dieſe, die Politik, dem öffentlichen wie geſellſchaftlichen Leben vorſchrieb. Allerdings waren alle dieſe Bewegungen zunächſt nur wieder gen Deutſchland gerichtet, und der Schauplatz der dadurch hervorgerufenen kriegeriſchen Operationen vornehmlichſt leider unſer Vaterland; doch hatten alle ſonſtigen daraus entſpringenden Conjunkturen ein ungleich weiteres und ein in Wahrheit ſo weites Ziel wie angegeben. Franzöſiſche Heere über- und durchzogen mit nicht minder blutigen Waffen Italien, und ward auch blos ein Theil davon dem franzöſiſchen Gebiete ganz und gar einverleibt, ſo beherrſchte den andern doch ausſchließlich eine franzöſiſche Regierung. Angeblich um das aus Haß gegen England aufgeſtellte Continental-Syſtem zu vervollſtändigen, aber eigentlich um auch dorthin den alleinigen Einfluß zu tragen, hatte ein Gleiches faſt mit Portugal und Spanien ſtatt, dem auch das mächtige England nicht völligen Einhalt zu thun vermochte. Holland — ein Buonaparte ſaß auf ſeinem Throne oder beſtieg denſelben; Dänemark — war es nicht minder ein Spielzeug franzöſiſcher Willkühr, und vermochte Oeſterreich ſelbſt, das am längſten und beharrlichſten ächt deutſche Land, nachdem es eine Prinzeſſin in die Arme des fremden Herrſchers geführt, ſich dem Opfer einer ſolchen ganz zu entziehen? — Nur der äußerſte Norden Europa's noch, Rußland und Schweden, obſchon ebenfalls mehr denn blos einmal in die Schlingen

franzöſiſcher Diplomatie gefallen, hielt dennoch entſchiedener denn irgend ein anderes Reich der fremden Uebermacht ſich fern, und bewahrte ſo eine Nationalität, welche Grundlage einer höheren geiſtigen, intellektuellen wie äſthetiſchen Selbſtentwickelung zu ſeyn vermochte, die jedem andern in dem Weltkrieg verwickelten Volke damals aber fehlte, und für die Zeit dann alle Wirkungen eines ſolchen Mangels auch ſich darüber ausbreiten ließ.

Werfen wir in dieſer Beziehung nur einen Blick auf Deutſchland. Hatte der Luneviller Frieden ſchon bedeutende Beſitz- und andere ſtatiſtiſche Aenderungen in demſelben hervorgerufen, ſo war dies noch mehr der Fall nach den unglücklichen Schlachten von Ulm und Auſterlitz. Ganze Reiche, Fürſtenthümer und andere kleinere und größere Regentſchaften wurden aufgehoben, und nicht allein, daß mit dem Hofſtaate derſelben meiſtens auch die Capellen, die bisher dazu gehört hatten und welche, wenn nicht das einzige, ſo doch das vornehmſte Aſyl unſerer Kunſt geweſen waren, verſchwanden, ſondern wo ein ſolcher kirchlicher oder weltlicher Fürſt durch innere Neigung auch ſich vielleicht hätte bewegen laſſen mögen, die ſchöne Kunſt ferner unter ſeinem Schutze zu behalten, wurden ihm die Mittel durch die Pflichten genommen, die er gegen ſich ſelbſt und gegen das Volk zu deſſen Schutze oft mit den größten und bitterſten Aufopferungen zu erfüllen hatte: ein Schauſpiel, das ſich — hier ſofort für ein- und allemal bemerkt — während der folgenden großen Kriegszeit noch mehrere Male wiederholte. Nicht genug aber — die reißenden Fortſchritte, welche die franzöſiſchen Heere in Deutſchland machten, waren bald auch Veranlaſſung, daß das geſammte ehemalige deutſche Reich, das als das letzte Band uns wie ein Volk noch zuſammenhielt, ſich auflöſte, der Kaiſer aufhörte, Kaiſer von Deutſchland ferner zu ſeyn, und ſo nunmehr eine völlige franzöſiſche Suprematie über das geſammte Vaterland ſich ausbreitete, welche jeden Lebensathem deutſcher Sinn- und Denkungsweiſe von ſich abhängig machte. Zwar ſuchte Preußen, das allein noch feſthielt mit Hand und Herz an dem ererbten edlen Stamme, hiernach noch zu retten, was zu retten war, und wollte den Norden vereinen gegen die Fluth, die demnach von Weſt und Süden her über alles eigentliche nationale Leben hereinzubrechen drohte, aber vergeblich war für den erſten Augenblick auch ſein ewig denkwürdiges Bemühen, und mit der Mehrzahl deutſcher Fürſten, welche ihrer Souverainität ungeachtet zur niedrigſten Knechtſchaft unter Napoleon herabgeſunken waren, fiel auch Deutſchland in einen Zuſtand der Schmach und des Elends, das mit Worten zu zeichnen wohl jede Feder ſich bis jetzt vergebens bemühte, und das mit wenigen Ausnahmen ziemlich in gleichem Bilde ſich wiederſpiegelte auch in den übrigen Ländern Europa's, wenn mit der Ueberwältigung ihres Sinnes auch

weniger wohl die ſchweren Wunden und Leiden ſich vereinten, die hier, in Deutſchland, das ſcharfe Schwerdt des furchtbarſten, verheerendſten und unaufhörlichſten Kriegs aller Kriege insbeſondere noch ſchlug.

Nicht freilich als hätte auch unſere Kunſt, wie ſo manches Andere, in dieſer Maſſe von unglücklichen Zeitereigniſſen ihren völligen Untergang wieder finden ſollen: dazu war — wie ſchon einmal geſagt — ihr Geiſt bereits zu mächtig, ihr Leben zu kräftig und groß erwacht, und — wie ſpätere Betrachtungen zeigen werden — hatten dieſelben, ungeachtet des unermeßlichen Nachtheils, den dem Einzelnen, namentlich Deutſchland, auch in künſtleriſcher Hinſicht ſie bringen mochten, für die Geſammt-Entwickelung der Kunſt ſogar auf der einen oder andern Seite manch' weſentlichen Vortheil; aber Solches zu zeigen iſt auch hierorts noch keineswegs meine Abſicht, vielmehr möchte ich hier die Ueberzeugung nur ſchaffen, wie mit Beginn des laufenden Jahrhunderts und ziemlich den größten Theil unſerer gegenwärtigen Periode hindurch das Intereſſe der Kunſt vor dem der Zeit überhaupt zurücktrat, und wie daher jene Geſammt-Entwickelung derſelben ſich gewiſſermaßen ausſchließlich zu binden hatte an die Ereigniſſe dieſer, wie dieſelbe nicht ſo ſehr mehr, als vordem, die Kraft ihres Organismus in ſich ſelbſt, ſondern in dem Leben der Zeit, den Verhältniſſen nach Außen hin zu ſuchen und zu finden gezwungen war. Gewiß mußte die mit den erwähnten ſtatiſtiſchen Veränderungen in Verbindung ſtehenden Entlaſſungen oder Umgeſtaltungen ſo mancher Capellen, das oft gewaltſame Recrutiren der militäriſchen Muſikbanden unter ſelbſt den talent- und kraftvollſten Kunſtjüngern ꝛc., viele bedeutende Veränderungen im muſikaliſchen Kunſtleben auch hervorrufen; gewiß hatte das unter dem Schwerdte der Fremdherrſchaft ſeufzende und weinende Volk, wie es rang einzig mit dem Schickſale, und wie ſein Sinn, Muth und Willen einzig nur ſtand auf den Augenblick und das Mittel, ſolchem Joche ſich wieder zu entwinden, nicht Zeit noch Luſt, an den Freuden der Kunſt ſich ſonderlich zu weiden, außer es führte die Hymne des Siegs ſeine Hoffnung hin zur Erfüllung, das ſtärkende Lied, die Fanfare hin ſeine Kühnheit und ſeinen Muth zum Siege, ſein Leiden zum Troſte; doch wenn einer unſrer größten, einflußreichſten Tonſetzer jetzt ſeine Biographie, als er ohnlängſt mir dieſelbe freundſchaftlichſt mittheilte, mit den Worten anfängt: „Wäre die Schlacht bei Eilau nicht geſchlagen worden, ich hätte nie im Leben vielleicht eine Note gelernt,“ und in der Weitererzählung wirklich dann darthut, daß die Erweckung ſeines außerordentlichen Talents nur von

den Umſtänden jener Schlacht her ſich datirt, *) ſo kann dies eine Beiſpiel ſchon dazu dienen, unter den Leiden doch hie und da auch ein ſchönes Zeichen der Freude vermuthen zu laſſen, nur muß als Beiſpiel es darthun zugleich auch, wie das Große, was unſere Kunſt im Laufe gegenwärtiger Periode für ſich gebar, nicht minder als Folge an dem ſonſtigen Zeitinhalte haftete, denn der Verluſt, den nothwendig durch dieſen und auf den verſchiedenſten Seiten zwar ſie zu leiden hatte.

§. 203.
Napoleon's beſonderer Einfluß auf die Kunſtgeſtaltungen der Zeit.

Viel zu ſolcher Abhängigkeit trug neben den Umſtänden der Zeit auch der perſönliche Charakter, Kunſtſinn und Geſchmack Napoleons, jenes Helden, Heros, ja Lenkers der letztern möchte ich ſagen, unzweifelhaft bei. In Betracht des außerordentlichen Einfluſſes, den ein Friedrich der Große und Joſeph II. auf Geſtaltung, Richtung, wie den geſammten Entwickelungsgang der Muſik übten, haben wir uns erinnert, was ein großer, hervorragender und mit äußerer Macht auch angethaner Geiſt in dieſer Beziehung vermag. Es ſoll nicht Begeiſterung, nicht Liebe und was das Herz zur Größe hinzuziehen vermag, — wenigſtens nicht im Allgemeinen Etwas der Art geweſen ſeyn, wodurch Napoleon auch einen ähnlichen Einfluß auf die Volksgeſittung offenbarte; es ſoll Gewalt ſogar zunächſt geweſen ſeyn, — daß er ihn aber offenbarte und zwar für ſeine Perſon ſelbſt, ohne Betracht, daß er gleichſam es war, der die Umſtände machte, der den Inhalt der Zeiten ſchuf, — dies liegt außer allem Zweifel. Die ununterbrochene Gereiztheit der Stimmung, die unaufhörlichen politiſchen Conjunkturen und militäriſchen Bewegungen hatten Napoleon niemals zu einem ruhigeren Denken und Fühlen über Kunſt und deren Angelegenheiten kommen laſſen, und ließen bis zum Schluſſe ſeines Lebens, ſo weit

---

*) Nach der unentſchiedenen Schlacht bei Eilau nämlich bezogen die franzöſiſchen Heere in der Umgegend Winterquartiere. Durch dieſen Umſtand kam ein Muſikcorps für längere Zeit in einen Ort zu liegen, wo der Künſtler, von dem ich hier rede, lebte, wo bis dahin aber Niemand geweſen war, der für Muſik ein lebhafteres Intereſſe gehegt oder darin hätte unterrichten können. Der Anführer jenes Corps entdeckt das Talent des Knaben, unterrichtet ihn während der Zeit ſeines Aufenthalts und als er dadurch ſo weit gekommen, daß über ſeinen Beruf gar kein Zweifel mehr obwalten kann, ſchicken die Eltern ihn zur Ausbildung weiter. In Wahrheit alſo hängt das Geſchick dieſes Künſtlers mit jener Schlacht unmittelbar zuſammen.

daſſelbe der Weltgeſchichte angehört, ihn auch nicht dazu kommen: kein Wunder, wenn er Nichts daher von der Kunſt auch verlangte, denn Ergötzung, ſinnliches Vergnügen, Erholung nach eben vollbrachter ſchwerer Arbeit. Zurückgekehrt vielleicht eben von dem Schlachtfelde, wo der Donner der Kanonen die Erde hatte beben gemacht, und ermüdet dann auch noch unter der Laſt weitumfaſſender Regierungsgeſchäfte durfte der Genuß der Ruhe nicht überdem vielleicht noch Anſtrengung oder irgend eine Erregung des Geiſtes von ihm fordern, ſondern allein nur den erheiternden Sinn beſchäftigen, der willig dann ihm ſich hingab. Die Biographen haben eine Menge von Vorgängen aus dem Leben des Kaiſers und erſten Conſuls der Nachwelt überliefert, welche alles Dies zur Genüge beweiſen. Von mehreren Compoſitionen, die vor dem Richterſtuhle der Kunſt als wahre Siegeszeichen ihres ächteſten Geiſtes erſcheinen und die zu jener Zeit entſtanden, wiſſen ganz beſtimmt wir, daß ſie dem, eine ungewöhnliche Liebhaberei an der Kunſt keineswegs verhehlenden, großen Feldherrn ſchlechterdings nicht gefielen. Was ſolchen Glückes aber ſich nicht zu erfreuen hatte, fand ſchlechterdings auch keine Förderung, und, bei der unumſchränkten Gewalt, welche mittelbar auf dem Wege der Schmeichelei, Kunſt und Hoffnung, oder unmittelbar durch ſein Wort Napoleon über ziemlich ganz Europa und in jeder Hinſicht ausübte, dies nicht etwa blos in ſeiner nächſten Umgebung, ſondern überall. Dem, der die Welt beherrſchte damals mit (wahrlich) unumſchränkter Gewalt war die Kunſt Nichts mehr und Nichts weniger als eine Dienerin des Augenblicks und zu andern ſinnlichen Zwecken: wie hätte ſie da, den einzelnen tiefer Denkenden oder Fühlenden ausgenommen, der Welt ſelbſt auch anders erſcheinen mögen! — Wir werden ſpäter erfahren, daß zu dieſer Zeit die Italiener wieder ein Monopol zu üben anfingen über Theater und Concertſaal, ſelbſt in Deutſchland und Frankreich: die Italiener waren es, die jenen ſinnlichen Reiz der Kunſt ausſchließlich einzuhauchen verſtanden oder ſich dazu hergeben mochten, und die Italiener auch waren es, welche eben deshalb nach Napoleons Willen von den Regierungen vorgezogen wurden in aller Förderung, welche die Kunſt von daher erwarten muß. Nicht der Franzoſe einmal galt dem Kaiſer etwas in muſikaliſchen Dingen gegen einen Italiener, und das Volk, die Nation mußte gar ſehr entſchieden ſich für einen ſolchen ausgeſprochen haben, wenn er in der Würdigung von oben herab, auch den Sieg über dieſen davon tragen ſollte.

Hieher gehört die Erwähnung der Strenge in den Cenſurordnungen auch wohl, welche überall in Europa, ſo weit Napoleons Arm reichte,

auf ſeinen Befehl geübt und auch auf muſikaliſche Kunſterzeugniſſe ausgedehnt werden mußte; die keinen andern Zweck aber hatte, als ſelbſt das letzte Zucken eines nationalen Lebens und deſſen Bewußtſeyns, ohne welches nirgends indeſſen, unter keinem Volke, die ſchöne Kunſt als ſolche, die Freiheit will in jeder Richtung, zu gedeihen vermag, wo möglich zu unterdrücken und dadurch den Boden dann zu ebnen gewiſſermaßen, wo die von ihm geſchaffene neufranzöſiſche Sitte eine neue Heimath auch ſich aufſchlagen möchte.

Dazu ſein unermeßlicher, einem heißen Verlangen nach Nachruhm in jeder Beziehung entſproſſener Hang zu Glanz und Macht auch in ſeiner nächſten Umgebung, die alle Schätze der Induſtrie und des Fleißes, der Künſte und Wiſſenſchaften zugleich in Paris ihn verſammeln und davon weder das eine noch das andere Mittel ausſchließen ließ, das irgend Etwas noch an ſeinen Thron, an ſeinen Kaiſerſitz, ſein liebes Frankreich und namentlich deſſen Hauptſtadt hätte knüpfen können, derſelben auf irgend welche Weiſe größere Kraft, Anſehen, Glanz, Ruhm zu verleihen. Wo ein Talent ſich zeigte, das in ſeinen Kreiſen irgend welche höhere Bedeutung für die Zukunft wohl verſprach, — wie die bildenden Künſte ihren erhabenſten Sitz einzig nur aufſchlagen ſollten auf den Gallerien und Muſeen zu Paris, ſo mußte auch ſolches auf den Wunſch des Kaiſers, der Befehl war, dorthin wandern und ſeines Lohnes warten. In Wahrhei haben wir mehr denn ein Beiſpiel, wo, wie in der Malerei und Plaſtik, auch in der Muſik dies Sammelſyſtem der ſchönſten Produkte und Talente auf eine Weiſe von Napoleon und ſeinen Dienern betrieben wurde, die ähnlicher faſt noch einer gewaltſamen Entführnng ſieht, denn ein Auge dem andern. Des Kopfes nicht ſicher mehr war einſtmals ſogar ein Künſtler, ein Sänger, der die bloße Einladung, an die große Oper zu Paris zu kommen, nicht angenommen hatte, und im Elend ſchmachten ſein ganzes Leben hindurch mußte ein anderer, ein Componiſt, der eine Hymne auf der Franken Siegesfeier zu ſchreiben ſich mit der freilich wohl mehr patriotiſchen denn beſcheidenen Ausrede geweigert hatte, daß er deſſen ſich nicht befähigt fühle. Namen darf ich wohl nicht nennen, aber weſſen Erinnerung lebten jene nahen Tage nicht noch vor?! — Dadurch aber, durch dieſe Maxime der Kunſtpflege und Kunſtliebhaberei, wurden einmal die verſchiedenen Länder nicht blos ihrer kräftigſten, einflußreichſten und wirkſamſten Talente beraubt, ſondern dieſe ſelbſt auch in einer Richtung gewaltſam gefangen gehalten, die niemals ihrer Kraft einen freien, ſelbſtſtändigen Aufſchwung geſtattete, und dann — welcher Geiſt war es, der jenen in Paris auf dem Wege der Centraliſation geſchaffenen Körper, der allerdings auch von hier aus noch in ſeiner Größe um deſto energiſcher

ſogar in die Verhältniſſe der Kunſtwelt hätte eingreifen können, belebte, beſeelte? — kein anderer als derjenige der Knechtſchaft, der in der Politik nur mit ſichtbareren und fühlbareren Zeichen den Inbegriff der Napoleoniſchen Zeiten ausmacht, alſo der Geiſt jener Sinnlichkeit, welcher allein nach dem Willen des Herrſchers die Kunſt zu dienen hatte. Davon liegen in den Compoſitionen von dorther Beweiſe in Menge vor, und den weiteren Schluß darf ich dem Leſer überlaſſen.

§. 204.

Die Säculariſationen.

Ein anderes, für die Entwickelung der Muſik höchſt wichtiges und folgenreiches, beſonderes Ereigniß der Zeit war die Säculariſation. Ich gebrauche den Ausdruck ohne jeden weiteren Zuſatz, weil er kaum deſſen bedarf, und jeder nur einigermaßen Geſchichtskundige dabei an keinen andern als den hier gemeinten Vorgang denken wird und kann. In dem vergangenen achtzehnten Jahrhunderte nämlich, und — wie ich ſelbſt erwähnte — namentlich durch Kaiſer Joſeph II. und Friedrich des Großen edles, antikaſtiſches Beſtreben, waren allerdings auch ſchon mehrere Klöſter aufgehoben und einzelne geiſtliche Beſitzungen dem Staate wieder anheim gegeben worden; indeſſen eine Hauptſäculariſation hatte vordem doch nur erſt einmal, nämlich bei dem ſogenannten weſtphäliſchen Frieden (1648), ſtatt, durch welche, in Folge des durch die Reformation dem Volke erſt völlig klar gemachten Ausſpruchs unſers Heilandes: „Euer Reich iſt nicht von dieſer Welt“, die geiſtlichen Stifter Magdeburg, Bremen, Halberſtadt, Minden u. ſ. w. in weltliche Länder und Beſitzungen verwandelt wurden, und die zweite fällt nicht früher als in den Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts. Sie war eine Frucht des oben erwähnten Lüneviller Friedens, indem demſelben kaum ein Paar Jahre ſpäter der Reichsdeputationshauptſchluß folgte, kraft deſſen alle bis dahin unmittelbar geweſene Stifter u. ſ. w. aufgehoben und ſchon beſtehenden weltlichen Regierungen anheim gegeben werden mußten. Nur der Churfürſt Reichserzkanzler, nachmaliger Fürſt Primas, rettete noch ſeine weltliche Herrſchaft aus dieſem totalen Schiffbruche prieſterlichen Regimentes, doch auch für nicht länger denn kaum ein Decennium, nach welcher Zeit er, ſcheinbar zwar freiwillig, in Wahrheit aber durch die Noth gezwungen, ebenfalls darauf verzichtete.

Aus politiſchem Geſichtspunkte betrachtet war die Maaßregel weder eine ungerechte noch eine unweiſe. Die geiſtlichen Regenten früherer Zeit nämlich waren keineswegs durch den Willen der von ihnen regierten

Völker, ſondern lediglich durch Anmaßung, Liſt oder welches andere derartige Mittel zu ſolch' weltlicher Herrſchaft gelangt, und hatten ſie ſonach ſchlechterdings kein ſogenannt wohlerworbenes Recht auf dies Beſitzthum, ſahen ſie vielmehr einer gewiſſen Claſſe von Uſurpatoren ähnlich, ſo durften ſie auch wohl wieder, und mit allem Fug und Recht zwar, ohne jeden weiteren Schadenerſatz, daraus vertrieben werden. Indem ſolches geſchah aber, ward das läſtige Verhältniß einer zweifachen Regierung, das jene geiſtliche Regentſchaft mit ſich führte, und das eben ſowohl den Unterthan mit doppelten Laſten zu drücken pflegte, als es jede größere, für das Wohl dieſes noch ſo nothwendige Staatsunternehmung hemmte, mit einem Male auch aufgehoben, und das unpartheiiſche Urtheil kann in ſofern alſo auch nicht anders, als die Säculariſation eine weiſe, eine dem allgemeinen Wohle entſprechende und von der in der Cultur und Civiliſation ſo weit herangerückten Zeit nothwendig gebotene Maaßregel nennen. Indeſſen befindet im völlig entgegengeſetzten Falle ſich der muſikaliſche Hiſtoriker. Aus ſeinem Geſichtspunkte betrachtet, erſcheint die Maaßregel nicht blos als eine höchſt folgenreiche, ſondern müſſen dieſe Folgen, für die nächſte Zukunft wenigſtens, als höchſt verderblich, nachtheilig und hemmend in die Entwickelung der Kunſt eingreifend erkannt werden.

Durch den weltlichen Beſitz ſtanden die Einkünfte jener geiſtlichen Fürſten und Herren in einem bei Weitem überwiegenden Verhältniſſe zu dem Aufwande, den überhaupt ſie als Regenten in ihrer Lage nothwendig zu machen hatten. Dazu befanden die Stifter, Klöſter und ſonſtigen Güter, über welche insbeſondere ſie zu gebieten hatten, ſich meiſtens in dem Beſitz der enormſten Reichthümer, und es konnte ſomit von allen Seiten her auf ihren ſpeciell inneren Staat eine Sorgfalt und ein Vermögen verwandt werden, wie dergleichen ſelten eine andere, größeren und verzweigteren Rückſichten anheim gegebene Regierung vermag. Zu dieſem inneren Staate gehörte, um der möglichſt prunkvollen Selbſtſtändigkeit des Cultus willen, nothwendig aber eine Capelle, und nicht dieſes blos, daß ſolche gehalten wurde, ſondern der Stolz, der in deren Glanz und Größe auch geſetzt wurde, rief einen Wetteifer unter den verſchiedenen Stiftern, Klöſtern ꝛc. hervor, der nicht ohne Nachwirkung auf die öffentliche Muſikcultur dann nach Außen auch zu verbleiben vermochte. Die Capellen und Muſikchöre immer möglichſt vollſtändig und vortheilhaft rekrutiren zu können, waren mit ihnen zugleich Muſikſchulen verbunden, denen die tüchtigſten Lehrer vorſtanden, und wenn die darin Gebildeten durch Alter ihre Stimme verloren hatten oder ſonſt unbrauchbar wurden, ſo traten als gebildete Muſiker ſie ins weltliche Leben wieder zurück; andere wurden als Lehrer an Volksſchulen entlaſſen, und wohin wir blicken, ſehen in muſika-

liſcher Hinſicht wir jene geiſtlichen Stifter, Klöſter ꝛc. nur im höchſten Segen und Vortheile der Kunſt wirken, was nun mit einem Male aber Alles anders ſich geſtaltete, als durch die Säculariſation ihnen nicht allein alle Selbſtſtändigkeit, ſondern jedes Mittel auch zum reicheren Cultus entriſſen werden ſollte. Nicht ſelten hat daher manch' geiſtreicher Denker über die Schickſale unſerer Kunſt den — wenn vielleicht auch mehr nur geträumten, eingebildeten oder doch blos nach gewiſſen einzelnen Seiten hin ſich beſtätigenden heutigen Verfall derſelben ſchon, ja blos von dorther, von dem Augenblicke der allgemeinen Säculariſation her, zu datiren geſucht, und kürzlich noch läßt der Freiherr von Poißl, dem neben Einſicht und Kenntniß auch das Alter einen klaren Ueberblick über die Zeiten geſtattet, ſich in dieſer Beziehung folgendermaßen vernehmen. *)

§. 205.

Fortſetzung.

„Ein fernerer weſentlicher Grund des Verfalles der Muſik liegt in dem, wenigſtens im größeren Theile des katholiſchen Deutſchlands, ſeit der Aufhebung der Klöſter und veränderten Organiſation der vormals beſtandenen Knaben-Seminarien eingeriſſenen gänzlichen Mangel an öffentlichen muſikaliſchen Bildungsanſtalten, der nicht nur auf Nachbildung guter Muſiker, ſondern auch auf Erhaltung eines ſoliden Geſchmackes und der Liebe zur Muſik der ganzen gegenwärtigen jüngeren Generation höchſt nachtheilig influirt hat, und immer noch nachtheiliger einwirken wird.

Wenn auch in Deutſchland eigentliche Muſikconſervatorien nicht beſtanden haben, ſo beſaß man doch früherhin in dieſem Lande Inſtitute, welche in Beziehung auf Bildung von Virtuoſen zwar nicht mit förmlich organiſirten Conſervatorien wetteifern konnten, aber dagegen in Beziehung auf Bildung gründlicher Muſiker im Allgemeinen faſt eben ſo viel, und in Beziehung auf Erweckung des Hanges zur Muſik bei der Jugend und auf Einführung dieſer Kunſt ins Leben weit mehr noch leiſteten, als je Conſervatorien zu leiſten vermochten: dieſe Inſtitute waren die bei faſt allen größeren öffentlichen Gymnaſien beſtehenden Knaben-Seminarien und die Prälaten-Klöſter.

Die Knaben-Seminarien beſtanden großentheils durch milde Stiftungen, mit welchen die Bedingung eines eifrigen Betriebes der Muſik von Seiten der Seminariſten, zum Behufe der ihnen übertragenen Kirchenmuſik in den Studien- und Seminars-Kirchen, verbunden war, und da man zur Beſetzung der Tenor- und Baß-Stimmen, ſo wie für vielerlei Inſtrumente

---

*) S. Jahrbücher des deutſchen National-Muſik-Vereins von 1841 Nr. 16 pag. 122.

auch Erwachſener bedurfte, ſo blieben die einmal in der Muſik gut unterrichteten Knaben gewöhnlich auch im Jünglingsalter noch ſo lange im Seminar, bis ſie Univerſitäten oder theologiſche Lyceen bezogen. — In den Abteien wurde, und zwar mit vollem Rechte, auf die möglichſt würdige Haltung des Gottesdienſtes ein großes Gewicht gelegt, und daher nicht nur bei der Aufnahme von Novizen beſondere Rückſicht auf muſikaliſche Bildung genommen, ſondern auch in den, oft zahlreich beſuchten, Kloſterſchulen der Unterricht in der Muſik mit dem größten Eifer betrieben.

Die in dieſen Kloſterſchulen vorbereiteten Knaben und Jünglinge traten ſpäter in die öffentlichen Gymnaſien über, wohin ſie ihre Vorkenntniſſe in der Muſik und ihre Neigung dazu mitbrachten, ſich den gut eingeübten Muſikchören der Seminariſten anſchloſſen, und vereint mit dieſen durch häufig gelungene Produktionen auch in den übrigen Studirenden Neigung zur Muſik und Nacheiferung erweckten.

Die öffentlichen Profeſſoren der Lehranſtalten, größtentheils aus den genannten Abteien hervorgegangen, waren nicht ſelten ſelbſt große Muſikfreunde und häufig gebildete Muſiker, jedenfalls aber überzeugt, daß Muſik eines der beſten und edelſten Bildungsmittel für die ſtudirende Jugend ſey, und traten daher dem Hange der Zöglinge für dieſe Kunſt niemals hindernd, ſondern vielmehr nach Kräften fördernd entgegen, und ſo geſtaltete es ſich, daß nicht ſelten der dritte oder vierte Theil der ſämmtlichen Schüler einer Lehranſtalt muſikaliſch gebildet war, faſt Alle aber große Freude an Muſik fanden. Dieſe ſchon im Knaben- und Jünglingsalter gepflegte Vorliebe für Muſik dauerte dann aber auch in dem zum praktiſchen Geſchäftsleben herangereiften Manne fort, und da aus der Zahl dieſer Zöglinge die einſtigen Beamten, Prieſter, Aerzte, Lehrer ꝛc. hervorgingen, Manche auch nach vollendeten Studien ſich nur mit der Adminiſtration ihres eigenen Vermögens als Privatmänner beſchäftigten, Andere ſich dem Handelsſtande oder der Landwirthſchaft oder dem Kriegsdienſte widmeten, ſo fand ſich, nachdem einige Generationen durch dieſe Schulanſtalten herangebildet waren, die Liebe zur Muſik faſt durch alle Stände in gleichem Maaße verbreitet, weil Viele der alſo Herangebildeten ihre Neigung auch wieder auf ihre Familie und auf den ſie in ihrem Geſchäfts- oder Privatleben umgebenden Kreis von Bekannten und Freunden überzutragen bemüht waren.

Daß nun bei einer ſo allgemein verbreiteten Liebe für Muſik auf Diejenigen, welche in dieſe Kunſt tiefer eingedrungen waren und im Betriebe derſelben ſich auszeichneten, bei den Uebrigen in höherem Anſehen ſtehen,

und ihre Urtheile als allgemeiner geltend geachtet werden mußten, war wohl ganz natürlich, und ſo wurde es denn auch dieſen Einflußreicheren leicht, mit dem entſchiedenſten Erfolge auf Bildung und Erhaltung eines guten Geſchmackes und auf Anerkennung des wahrhaft Guten in jedem Zweige der Tonkunſt hinzuwirken, was auch die Meiſten unter ihnen mit lobenswerthem Eifer und größter Gewiſſenhaftigkeit redlich thaten, und dadurch ein Beiſpiel gaben, von dem man freilich damals kaum geglaubt haben wird, daß es in unſerer Zeit ſo wenig Nachahmung finden werde, als es leider der Fall iſt.

Dieſe für das Gedeihen der Kunſt ſo wichtige und erfolgreiche Pflege der Muſik in den Schulanſtalten verſchwand aber beinahe gänzlich, als in den erſten Jahren des gegenwärtigen Jahrhunderts die Säculariſation der Bisthümer und unmittelbaren Reichsſtifter, und bald darauf die Aufhebung der Abteien erfolgte, und um die nämliche Zeit eine völlige Abänderung der früher der öffentlichen Erziehung zu Grunde gelegten Schulpläne größtentheils auch auf die Auflöſung jener Knabenſeminare nach ſich zog, in denen früher ſo viel für muſikaliſche Bildung geſchehen war.

Die Folgen der Umgeſtaltung dieſer früheren Verhältniſſe ließen auch, wie jeder Unbefangene vorherſah, nicht ſehr lange auf ſich warten, und traten ſchon nach Verlauf von wenigen Jahren durch ein allmähliches Sinken des Betriebes der Kirchenmuſik, welche ſelbſt in den bedeutenderen Städten gegen ihren früheren Zuſtand kaum mehr zu erkennen war, fühlbar genug hervor; noch auffallender aber verlor ſich jene früher ſo ſehr verbreitete Liebe zur Muſik, und es trat an ihre Stelle ſchon in der erſten Generation, welche aus den neu organiſirten Schulanſtalten hervorging, eine faſt eben ſo allgemeine Gleichgültigkeit gegen dieſe Kunſt, ſo daß nach ein paar Decennien nicht wenige der ſogenannten Gelehrten und Gebildeten Muſik nur mehr für einen Artikel der Unterhaltung, für einen Lückenbüßer zur Vertreibung der Langweile, oder allenfalls für ein, großen wie kleineren Kindern ohne Gefahr geſtattet werden könnendes, Spielzeug hielten, und demnach von jenem hohen Standpunkte und jener Würde durchaus nichts wiſſen wollten, welche ihr früher, ihrer Meinung nach, völlig unverdienter Weiſe eingeräumt worden waren.

Obgleich nun durch ſolche Anſichten und Urtheile der Tonkunſt auch nicht das Geringſte von ihrem Werthe für die Menſchheit im Allgemeinen und von der ihr von Gott verliehenen Würde geraubt werden konnte, ſo war ihre kecke und eifrige Verbreitung, bei dem ohnehin immer mehr überhand nehmenden Egoismus und Hang zum Materialismus unſeres Zeitalters doch um ſo leichter im Stande, nachtheilig auf die öffent-

liche Meinung einzuwirken, als das Streben jeden, wenn auch noch ſo wohlthätigen, Nimbus zu zerſtreuen, alles Hehre und Erhabene in den Staub der Gemeinheit herabzuziehen, und dem Idealen, je reiner und edler es iſt, um ſo hartnäckiger den Krieg zu erklären, ja ſtets ſeine zahlreichen Anhänger und Begünſtiger findet, und von daher, wo es zum Heile der wahren Civiliſation geſchehen könnte und ſollte, auch durchaus keine Hemmung erfährt, ſo daß es meiſtens ſiegreich aus ſeinen Kämpfen hervorgeht."

Kann und mag ich nun auch dem Verfaſſer nicht geradezu darin beiſtimmen, daß durch jene „politiſchen Veränderungen" ein wirklicher und wahrer Verfall der Tonkunſt als ſolcher herbeigeführt worden wäre, ſo wird und kann Niemand doch einen großen und zwar höchſt unvortheilhaften Einfluß derſelben auf den ferneren Stand dieſer leugnen mögen. Nicht allein daß für den Augenblick eine große Zahl von geſchickten Muſikern, welchen jede Befähigung zu irgend einem andern Erwerb abging, dadurch brod- und theilweiſe auch heimathlos gemacht wurde, ſondern die Ausſicht auf Anſtellung und dauernde Verſorgung ſtellte ſich für die Folge auch dem gebildeten Künſtler um ein Bedeutendes ferner und beſchränkter; und auch dieſen Umſtand nicht in Betracht gezogen, ward dadurch ein großer Theil der Pflege desjenigen Kunſtzweiges ganz und gar aufgehoben und vernichtet, in welchem die eigentliche Claſſicität ihren vornehmſten Sitz hat, und blieb ſomit dem andern, der in ſeiner Wirkung auf die Menge viel leichter eine Verflachung des Geſchmacks zuläßt, ein ungleich größerer, freierer Spielraum denn vordem, den er unzweifelhaft auch ſorgfältig genug benutzte. Man mißverſtehe mich hier nicht. Durch Verminderung der Erwerbsausſicht ward nothwendig die Zahl der Muſiktreibenden in der Geſellſchaft und im Leben auch geringer, und auf ſolche Abnahme konnte kaum Anderes denn eine Abnahme der Pflege der Kirchen- und Cammermuſik auch folgen, welche der Oper dann eine noch ungleich größere Herrſchaft als vordem einräumte. In der Kirchen- und Cammermuſik aber liegt der fruchtbarſte Keim ächter Kunſtbildung und der dauerndſte Fels gegen jede etwaige Verflachung des Geſchmacks, welcher die Oper weniger vorzubeugen vermag, da ſie mehr denn jene der Menge angehört, und ſomit nur zu leicht auch von der momentanen Geſchmacksrichtung dieſer geleitet wird. Die ernſte Pflege jener ſetzt höhere Seelenbildung voraus, die in ſich ſelbſt ſchon den Schutz gegen Entartung trägt; die Oper verzichtet auf ſolche Bedingung, und indem die Menge dieſelbe auch nicht zu erfüllen wüßte, trägt ſie zum Mindeſten die Möglichkeit der Verirrung auch ſchon in ſich.

§. 187.

Die europäiſche Reſtauration.

Man hätte glauben ſollen, daß die europäiſche Reſtauration, welche gleich nach dem erſten Pariſer Frieden (1814) beſchloſſen und eingeleitet wurde, und welche Europa in den Zuſtand von 1792, alſo in jenen letzten vor dem franzöſiſchen Revolutionskriege wieder zurückzuſetzen den Zweck hatte, nicht minder auch die Beziehungen, in welchen die Zeit bis dahin zu unſerer Kunſt geſtanden, und namentlich die großen, tief eingreifenden Folgen, welche die hervorragendſten Ereigniſſe derſelben auf dieſe geäußert hatten, wieder aufgelöſt und mindeſtens zum größten Theile wieder verſchwinden gemacht haben würde; indeſſen wie in politiſcher Hinſicht der Gedanke kaum materiell eine vollſtändige Ausführung zuließ, ſo war dieſe noch weniger in moraliſcher, und in zweiter Folge ſo gut wie ganz uud gar nicht in intellektueller und ſpeciell künſtleriſcher Hinſicht möglich. Die äußeren Gränzen, und auch dieſe zum größeren Theile nur, ließen ſich den verſchiedenen Staaten und Völkern wohl wieder anweiſen, wie dieſelben zu angegebener Zeit beſchrieben geweſen waren, aber die **inneren** Zuſtände derſelben vermochte kein Machtſpruch, kein Wille, kein Congreß wieder heraufzubeſchwören aus einer und wenn auch kaum mehr denn zwei Decennien langer Vergangenheit.

Der lebendigere Verkehr, in welchen die faſt eben ſo vielen Jahre des Kriegs die Völker mit einander gebracht hatten; die freieren Anſichten auch, ungebundeneren Lebensweiſen und Manieren, welche namentlich von den in der Revolution groß gewordenen Franzoſen über einen ſo unermeßlich großen Theil von Europa verbreitet worden waren; die ungleich größere Hinneigung der verſchiedenen Stände zu einander, welche hier die gemeinſchaftliche Anſtrengung und Noth, dort der Schutz, den der eine bei dem andern ſuchen mußte, hier die Liebe, dort die Furcht, hier das Bedürfniß, dort der Ueberfluß erzeugen mochten; die größere, allgemeinere Theilnahme derſelben auch an den öffentlichen Begebenheiten und Ordnungen der Dinge; das heller erwachte Bewußtſeyn der Kraft, des Werths und der gegenſeitigen Abhängigkeit auf Seiten des Einen wie des Andern, — alles Dies und hundert andere dergleichen Dinge hatten, in den Tagen des drückendſten Mangels ſelbſt, ein regeres, freieres, rückſichtsloſeres Leben, ein Selbſtbewußtſeyn und einen geiſtig-moraliſchen Aufſchwung in allen Richtungen unter den verſchiedenen Völkern auch hervorgerufen und bewirkt, wie vordem ſelbſt bei dem Einzelnen kaum eine Ahnung davon ſeyn konnte; und wie des

ernſteſten Willens vollkommener Reſtauration ungeachtet die Diplomaſie ſogar nach ſolchen Zeichen zur Anordnung völlig neuer und zwar freiſinnigerer Regierungsformen ihre Zuflucht nehmen mußte, alſo wirklich nur in ſtatiſtiſcher und kaum ſolcher Beziehung jene im Allgemeinen durchzuführen vermochte, ſo mußten natürlich auf die Aeußerungen des Lebens ſelbſt, die Verhältniſſe der Geſellſchaft und deren Inbegriff dieſelben von noch ungleich größeren Folgen ſich bewähren, dergeſtalt, daß wir denn auch jetzt, mit Eintritt der ſogenannten europäiſchen Reſtauration, unſere Kunſt noch keineswegs ſich lostrennen ſehen von den Ergebniſſen und Geſtaltungen der Zeit, um mit ſelbſtſtändigerer und daher energiſcherer Kraft ihren eigenen geiſtigen, wie leiblichen Organismus wieder in Thätigkeit zu ſetzen, denn in der vergangenen, muſikaliſch wirklich großen Periode es der Fall wohl war, ſo gewiß andererſeits ihr Intereſſe von dem Augenblicke an im muthigen Kampfe ſich hervorzuwinden anfängt aus der drückenden Unterordnung, in welcher das bis dahin mächtigere des politiſchen Lebens es gehalten hatte. Die Urſachen mochte jene Reſtauration in dem Beſtand wohl wegzuräumen vermögen, aber was geſchehen war, konnte ſie doch nicht ungeſchehen machen, — die Wirkungen blieben, und wie im ewigen Rhythmus der Schöpfung die Wirkungen ſelbſt immer wieder zu Urſachen werden, ſo änderte im begonnenen Gange der Entwickelung ſelbſt dann jene Räumung auch Nichts, und, gefeſſelt in ſolchem einmal feſter denn je vorher an den politiſchen wie moraliſchen Inhalt, an die Geſammtgeſtaltung der Zeit, wußte denn die Muſik auch jetzt noch keineswegs ſich dieſer engeren Beziehung bis zu einem einigermaßen höheren Grade der ſelbſtſtändigen Entwickelung zu entwinden, und hatte zu begnügen ſich, wenn ſie ihr eigenes Intereſſe nur mit immer gleicherem Gewichte nach und nach wieder gelegt ſah in die Wagſchaale der allgemeinen Bildung.

Gehen wir hiernach aber zum Betracht der Folgen ſelbſt auch über, die dieſe, demnach ſo ungewöhnlich enge und die geſammte gegenwärtige Periode hindurch in gleicher Geſtalt ſich bewährende Beziehung der Zeit zur Kunſt auf ſolche in specie hatte, zum Betracht der neuen Geſtaltungen und Lebensformen ſelbſt, welche dadurch, durch ſolche enge Beziehung der Verhältniſſe, in ihr wirklich hervorgerufen wurden.

Zweites Kapitel.

Folgen der Zeitverhältniſſe in ihren Beziehungen zur Tonkunſt auf die beſonderen Geſtaltungen derſelben.

Erſter Abſchnitt.

Allgemeine Wirkungen.

§. 207.

Größere Freiheit und Maſſenhaftigkeit.

Im Allgemeinen zunächſt angeſchaut jene Folgen, welche die Verhältniſſe der Zeit, in ihrem durchgreifenden Einfluſſe auf alle inneren wie äußeren Geſtaltungen des politiſchen, moraliſchen und geſellſchaftlichen Zuſammenlebens, auch in unſerer Kunſt nothwendig hervorrufen mußten, tritt vor allen Dingen als ſolche uns wohl entgegen — eine unendlich größere Freiheit und Maſſenhaftigkeit in den Formen wie deren Mitteln, denn vordem ſelbſt der leichteſte Sinn und die kühnſte Hoffnung vielleicht kaum ahnen mochte.

Sehen wir auf die Darſtellungen der vorhergehenden Periode zurück, ſo hatte zu jener Zeit ſchon, und beſonders durch die Beſtrebungen eines Gluck, Haydn und Mozart, die Muſik in jeder Richtung ſich eines althergebrachten ſteifen Regelzwanges völlig entledigt, hatte einen neuen, freien Aufſchwung genommen, und einerſeits ſowohl die Feſſeln eines kalten, ausſchließlich den Operationen des ſpeculativen Geiſtes anheim gegebenen Contrapunkts von ſich abgeworfen, als andererſeits ſich der Nöthigung entzogen, welche der Reiz des ſinnlichen Princips nicht minder in Bildung eines höchſt möglichſten Figurenreichthums ihr wahrlich mehr denn blos ſcheinbar auferlegte; indeſſen hatte, bei all' gewonnener Freiheit, Ungebundenheit und unleugbar großer Erweiterung ihres Gebietes, ſie den Sieg, der ihr damit über das eine wie das andere bindende Recht geworden, doch auch nur errungen auf dem Wege der Ordnung, der Symmetrie und des harmoniſchen Zuſammenhangs aller ihrer inneren wie äußeren Theile. Sofern dieſer Zuſammenhang nämlich gleichſam die Baſis aller Schönheit in Geſtaltung irgend welcher Kunſtwerke ausmacht, unſere Muſik damals aber, weil ſie mehr denn je vordem jedem tiefer greifenden und leitenden Einfluſſe von Außen her durch das Glück der Umſtände ſich zu entrücken vermochte, die Mittel und Kräfte, den eigentlichſten Trieb der weiteren Entfaltung nur in ſich ſelbſt finden und aus ſich ſelbſt gleichſam hernehmen konnte, und

das Eigene doch wohl ein dem Weſen ſelbſt blos Entſprechendes auch zu ſchaffen, die ſchöne Kunſt in ſich ſelbſt nur das Mittel zur wahrhaftigen Schönheit zu finden im Stande iſt, — in ſofern ward ſie bei all' ſolchen und welchen Beſtrebungen nothwendig und von ſelbſt gewiſſermaßen doch auch vor einem Hinaustreten über die Gränzen dieſer Grundlage noch bewahrt. Die Werke der bedeutendſten muſikaliſchen Genie's jener Zeit liegen in genügender Anzahl uns vor: vergleichen wir ſie mit Produkten einer länger noch vergangenen Periode, — unendlich größer ſcheint die Kühnheit der Gedanken, die Friſche, Lebensfülle der Fantaſie, die Ungebundenheit, Freiheit in der Aus- und Durchführung der Ideen, die Mannigfaltigkeit, Leichtigkeit und freie, ſorgloſe Weiſe der harmoniſchen wie melodiſchen Bewegungen; doch wo vermiſſen wir bei den Geweiheten auch nur einmal ſelbſt das äußere Zeichen der ſtrengſten Ordnung? jenes Ebenmaaßes, das ſelbſt der ungeübte Sinn noch leicht zu faſſen vermag, und das wohlthuend ihn berührt, weil ſo leicht und vollſtändig er es begreift? — Das ſittliche Maaß, die ethiſche Genügung war es, welche, den Genius der Zeit durchdringend, auch hier ſich manifeſtiren zu müſſen vermeinte, und die als charakteriſtiſches Merkmal wir, von den letzten Tagen des ſiebenjährigen Krieges an bis herauf in die Schreckensſtunden der franzöſiſchen Revolution und in Deutſchland noch weiter bis ziemlich herauf zum Schluſſe des tauſend Jahre gewährten heiligen römiſchen Reiches (Frankreich allenfalls ausgenommen) wiederfinden in allen Verhältniſſen, Begriffen und Richtungen des Lebens, ſo ſehr — umfaſſend, deutlich und durchdringend — daß ſelbſt die Wiſſenſchaft, als ſie anfing, ein eigenes Syſtem der Philoſophie des Schönen in ſich zu entwickeln, glaubte bei ihren Dogmen und Schlüſſen von keinem andern Principe ausgehen zu dürfen. Doch nicht ſo bald hatten jene Gewalten, welche, lange, ja länger denn ein halbes Jahr hindurch auf dem Heerde ſtillkräftiger Leidenſchaft genährt, die furchtbarſten Stürme in dem Reiche der Sinne auf dem geſammten europäiſchen Occident (möchte ich ſagen) heraufſchwuren, *) dieſes Maaß der ſittlichen Bedeutung und des ethiſchen Genüges in der Geſellſchaft, im Leben und ſeinen mannigfaltigen Beziehungen zerbrochen, als in der Kunſt auch ſeine Manifeſtationen, ſein ſo ſchöner, treuer Abdruck den erſten vernichtenden, erlöſchenden Stoß erhielt.

Die neuen, kühnen Ideen von Freiheit und Lebenszweck, von Gott, Sitte und Geſetz, welche von jenen revolutionären Bewegungen, die von Weſten, von Frankreich her über ziemlich das geſammte Europa ſich ausgebreitet hatten, erzeugt und — wie wir geſehen haben — unter den

*) Vergl. die Darſtellungen des vorigen Kapitels.

Völkern, ſelbſt als ihre politiſche Geſtalt ſich wieder hatte auflöſen müſſen, dergeſtalt gewiſſermaßen heimiſch geworden waren, daß die großartigſten, vollſtändigſten Aenderungen aller Zuſtände derſelben dadurch hervorgerufen werden mußten, — dieſe neuen Ideen drangen faſt mit mehr denn blos der Gewalt eines zufälligen Zeiteinfluſſes auch der Kunſt die Nöthigung auf, ſich nicht minder dem ungemeinen Fortſchritte, den — wie man ſagte — das Leben genommen, in ihrem ganzen Seyn und Weſen anzuſchließen, als die wiſſenſchaftlichen und geſellſchaftlichen Verhältniſſe, welche ebenfalls von dem Strome unwillkührlich waren mit fortgeriſſen worden, und von denen die erſteren doch den Zuſtänden des öffentlichen Lebens mehr noch ſich hätten entziehen können, denn die Muſik, in welcher der innerſte Lebenspuls ja ſeine unmittelbarſte Offenbarung finden will. Was vorher Schein nur war, jene Ungebundenheit in den Modulationen (dieſes Wort in ſeinem allgemeinſten umfaſſendſten Begriffe hier gebraucht), jene Auflöſung aller vorher beſtandenen kanoniſchen Kraft, — es ward Wahrheit jetzt, und bedingungslos kann man ſagen, daß die Selbſtſtändigkeit, welche unſere Kunſt in der vorigen Periode durch eigene innere Lebensenergie gewonnen hatte, alsbald mit Beginn der gegenwärtigen, auf den kühnen Schwingen der Zeitverhältniſſe und durch dieſelben getragen und gehoben, ſich potenzirte gleichſam zu einer Unbeſchränktheit in der Gebehrdung, welche ein politiſches Wort vielleicht nennen würde: Emancipation der Kunſt von ſich ſelbſt. Daß die Neuheit des Typus, den die Tonſetzer der letzten Jahre der vorigen und zu Anfang der gegenwärtigen Periode durch mehr angeführte Beſtrebungen gewonnen hatten, wie ihre Ungelenkigkeit und Ungeübtheit, in demſelben ſich zu bewegen, oder auch wohl ihre noch nicht zum völligen Durchbruche gekommene Reife, denſelben in ſeiner ganzen Weſenheit zu verſtehen, den Beziehungen und Forderungen der Zeit zugleich einen bedeutenden Vorſchub noch leiſtete, läßt ſich keineswegs wohl leugnen; doch thun wir Unrecht, darin allein vielleicht den Grund von den Zeichen zu ſuchen, durch welche die Muſik kurz nach ihrem Eintritte in das neunzehnte Jahrhundert ſchon von den kaum vorher gewonnenen Geſtalten ſich unterſchied. Die Quelle der Erſcheinung liegt einzig in den Beziehungen der Verhältniſſe der Zeit zum Leben und was darinnen iſt, alſo auch zu der Kunſt der Töne; daß ihrem Strome dann vielleicht durch andere Umſtände und Ereigniſſe noch der Weg erleichtert und geebnet wurde, kommt dabei nicht in Betracht. Daß, was ihre Bewegung in ſich ſelbſt betrifft, mit einer ungleich größeren Freiheit, mit einem eben ſo bewundernswerthen als kühnen Erheben über alle Geſetzes- und Normenſchranken die Muſik auftritt, — nichts Anders iſt es als eine Frucht jener zum Dogma faſt gewordenen Anſichten der Völker, daß die Freiheit,

in welcher der Menſch geboren und welche als ſein höchſtes Gut er müſſe achten, nicht zulaſſe noch ein Geſetz, als welches ſelbſt ſie ſich in ihrer Idee erſchaffen; und daß, was nach Außen hin ihre Geſtaltung anbelangt, mit ungleich größerer Maſſenhaftigkeit (wie wir ſpäter ſpecieller noch erfahren werden) ſie jetzt auf einmal erſcheint, — ſehen wir den Materialismus der Zeit, jenes Kämpfen des Princips, das die Macht und die Glückſeligkeit, die Ehre und wozu der Menſch überhaupt beſtimmt iſt, lediglich an den Beſitz zu knüpfen trachtete, nicht bis auf den letzten Zug hin darin ſich abſpiegeln? — Die Quantität des Inhalts fordert ſtets auch eine Quantität der Materie.

§. 208.

Fortſetzung.

Und der eigentliche Held des Kampfes, mit welchem demnach auch die Kunſt der Töne in jenen Tagen Theil nahm an dem Ringen der Zeit um ungehemmte Freiheit und Erhebung aller Formen über jeden Zwang canoniſchen Geſetzes, war Ludwig van Beethoven, jener Sohn eines Tenoriſten aus der Capelle des Erzbiſchofs und ehemaligen Churfürſten von Köln, wo er 1770 geboren worden, der unmittelbar aus der Schule eines Joſeph Haydn und Albrechtsberger hervortrat und gleichwohl einen ſo völligen Gegenſatz von denſelben in ſeinem ſpäteren ſelbſtſtändigen Wirken zu beſchreiben vermochte. Ich führe ausdrücklich dies an, um auf den Irrthum hinzudeuten, in welchem man ſich befindet, wenn man die Richtung, die Beethovens Genius genommen, aus der Art und Weiſe ſeiner erſten Bildung und jugendlichen Erziehung zu erklären bemüht iſt. In dem Alter, wo äußere Eindrücke am tiefſten auf den Menſchen zu wirken pflegen und wo namentlich des Mannes Begeiſterung am leichteſten und hellſten auflodert für Begriffe, welche Völker und Nationen zu ihrem Eigenthume gemacht haben, — in dieſem Alter eben befand ſich Beethoven, als die Welt aus dem Schlafe, den ein halbes Jahrhundert hindurch ſcheinbar ſie gethan, und als beſonders Deutſchland aus dem Zuſtande alter Behaglichkeit eines tauſendjährigen heiligen römiſchen Reichs durch die Schläge jener vorletzten franzöſiſchen Revolution, die alle Gemüther und Völker in Schrecken und Bewegung ſetzten, aufgerüttelt und geweckt wurde, und wenn daher auch ſein Geiſt, ſein hoher Genius nicht mehr zu folgen vermochte dem, als er noch Knabe war, ihm angelegten Gängelbande, ſondern vielleicht ſchneller und entſchiedener noch denn mancher andere ſich mit fortreißen ließ von den eben ſo urplötzlich als gewaltig entſtandenen Bewegungen im Reiche der Sinne wie im Reiche der Pſyche und des allregirenden Geiſtes, ſo iſt das nicht allein um ſo erklärlicher, weil er von Jugend auf ſchon durch ein mehr denn gewöhn-

liches, ein hohes Denken, eine gewiſſe ſtille Innerlichkeit ſich auszeichnete, die den Faden des Intereſſes nimmer an Alltäglichkeiten, vielmehr nur an hervorragende, große, energiſche Punkte der Außenwelt zu knüpfen vermag, aber an dieſe um deſto inniger dann auch knüpft, ſondern wird, zu ſolcher Annahme bekannt, das Räthſel des Widerſpruchs auch um viel leichter, vollſtändiger und deutlicher wohl erklärt, als wollen wir uns verlieren dabei in dieſem oder jenem außergewöhnlichen Umſtande pädagogiſcher Sophiſterei, von welchen zudem keiner vielleicht in der Wirklichkeit ſich vorhanden befand. Mein Glaube wenigſtens iſt, daß Haydn und Albrechtsberger den jungen Beethoven unterrichteten in Geiſt und Form, wie jeden andern ihrer Schüler, und mochte Haydn insbeſondere auch ſein virtuoſes Talent auszubilden bemüht ſeyn, ſo geſchah es gewiß doch in keiner Weiſe, welche nachgehends zum Anfangspunkte einer ſo außerordentlich weit abweichenden Richtung hätte dienen können. Wie ſehr zudem Beethoven Anfangs geneigt war, Nichts weiter denn ein getreuer Nachfolger ſeines Vorbildes, als welches letztere er zugleich ſich den Haydnſchen Rivalen und fördernden Genoſſen Mozart gewählt hatte, zu werden, und wie zu ſolchem Ziele alle ſeine Kräfte ſich gewiſſermaßen zuſammennahmen, beweiſen deutlich genug die erſten Sonaten, Trio's und Quartette, welche von ihm vorliegen, — ja ſelbſt ſeine Sinfonie in C- und die andere in D-Dur gehören weſentlich noch durchaus keiner andern Richtung an. Und nicht in der Erziehung alſo, nicht in ſeinem Willen können wir den Grund ſuchen, warum ſpäter er mit eiſerner Conſequenz es verſchmähete, ferner noch in den gezogenen Gränzen ſich zu bewegen, vielmehr mit gigantiſchem Schritte weit hinaus über dieſelben ſich forttrug, ein Reich der Freiheit, der Ungebundenheit und der Erhebung über alles irgend wie beengende Regelwerk im Inneren wie im Aeußeren für ſämmtliche muſikaliſche Kunſtſchöpfung auszuſtecken, deſſen Unendlichkeit wir nur zu begreifen vermögen in einer zu ſeliger Stunde erwachten Sehnſucht zum nie erſchauten Eden.

Daß Beethoven vorzugsweiſe in der Inſtrumentalmuſik thätig war, kann der allgemeinen hiſtoriſchen Bedeutung, in welcher ich ihn hier erfaſſe, keinerlei Eintrag oder Abbruch thun, da einmal hier, in der Inſtrumentalmuſik eben, durch das Entfernen des erläuternden Wortes, die Tonkunſt in ihrer völligſten, möglichſten Reinheit und Weſenhaftigkeit der Anſchauung ſich ausſtellt; da ferner vorzüglich auch nur hier, in der Inſtrumentalmuſik, die mehrfach bezeichneten Beziehungen der Zeitverhältniſſe zu unſerer Kunſt ihre volle Realiſirung zu erhalten vermochten, indem in der Vocalmuſik immer noch das Band, das den Ton an den Sinn und den Fluß der Rede feſſelt, eine gewiſſe oratoriſche Normalmäßigkeit und Formfeſtigkeit bedingt, über welche ſich zu erheben gerade jene Beziehungen ſo

gewaltſam von der Muſik als derjenigen Kunſt, die in ihrer Spiritualität jedem bloßen Formweſen a priori ſchon entrückt ſey, forderten; und da endlich außerdem die Tonſetzer jene außerordentlichen Effekte, welche eine kaum vergangene Vorzeit hervorgebracht und als möglich in der Kunſt gezeigt hatte, hauptſächlich nur auf der Art und Weiſe beruhend glaubten, wie das Orcheſter zu verwenden in derſelben gelehrt worden war, und daher auf deſſen Wegen fortzuſchreiten als die vornehmſte Richtung ihrer Aufgabe erkennen zu müſſen vermeinten. Ueberhaupt aber war die Inſtrumentalmuſik, als der nächſte Sitz des modernen Elements in unſerer Kunſt, auch zu einer ungleich höheren — wenn ich ſo ſagen darf — hiſtoriſchen Geltung ſchon denn die Vocalmuſik gediehen, als daß, bei Betracht der Entwickelung des innerſten Weſens der Kunſt als ſolcher überhaupt, das ſpäter forſchende und urtheilende Auge ſich nicht vorzugsweiſe ihren Geſtaltungen zuzuwenden ſich gedrungen fühlen müßte. Wie in dem folgenden Abſchnitte dieſes Kapitels wir erfahren werden, erkannten dieſes, ſeit den Tagen vergangener alter Claſſicität ſich wunderbar umgekehrte, Verhältniß ſelbſt die dem Geſange doch vorzugsweiſe, wenn nicht ausſchließlich ergebenen Italiener ſogar an, und ſuchten mit aller Macht der Umſtände daher in möglichſt kürzeſter Friſt nachzuholen, was blinde Vorliebe oder Eigenthümlichkeit vielleicht in der inſtrumentalen Entwickelung zu verſäumen geboten hatten, was jetzt, wo vom großen Volke ſelbſt der Geiſt der Modernität im Leben verſtanden zu werden anfing, um deſto dringender aber von der Wahrheit des Kunſtweſens an und für ſich wie von derjenigen Geltung gefordert wurde, die Italien abermals in der europäiſchen Muſik-Cultur einzunehmen das Glück haben oder berufen ſeyn ſollte.

Eben ſo darf ich unmöglich auch unterlaſſen, ſofort hier dem Vorwurfe zu begegnen, als wollte ich damit, daß ich Beethoven als denjenigen beſonders hervorragenden und gewiſſermaßen leitenden Genius hier bezeichne, der vor jedem anderen die Beziehungen der Zeit zu unſerer Kunſt vollſtändig auch in derſelben zu verwirklichen — und nicht allein verſtand, ſondern in Wahrheit ſich angelegen ließ, — als wollte ich damit Beethoven etwa auch die Urheberſchaft aller jener Nachtheile zuſchreiben, die eben ſolche Verwirklichung eines Theils unmittelbar, andern Theils mittelbar, auf dem Wege der Nachahmung, über die Muſik bringen ſollte. Das Eine lag ſo wenig in ſeiner Macht zu verhüten, als das Andere er wiſſen und alſo auch verſchulden konnte. Hatten die Bewegungen der Zeit einmal eine ſolche Gewalt über die Geſtaltungen der Kunſt in ihrem Anſtreben zu möglichſt vollſtändiger Reife genommen, dieſelbe in ſo weit überwunden, daß das Gepräge, durch welches ſie in Charakter, Urſache und Wirkung, Art und Tendenz ſo weſentlich ſich auszeichneten, nothwen-

dig von dieſer auch als beſtimmendes Eigenthum übernommen werden mußte — hatte dies ſo innig verbindende beziehungsweiſe Verhältniß einmal jener höchſte Wille, der über alle Aeußerungen eines dieſſeitigen wie jenſeitigen Lebens leitend wacht, zugegeben gewiſſermaßen, ſo vermochte unmöglich der künſtleriſche Genius, deſſen als Mittel zur Verwirklichung ſolchen Verhältniſſes eben dieſer Wille ſich bediente, auch nur irgend Etwas, Gutes oder Böſes, aus dem Kreiſe deſſelben zu entfernen, was nur irgend eigenthümlich in denſelben gehörte; und daß — dieſen Kreis, den Umfang jenes Verhältniſſes bis nach allen und ſeinen äußerſten Gränzen hin zu meſſen, nicht Jedem die Kraft und Gewandtheit gegeben worden war, der da Theil nehmen wollte an dem Bau, deſſen jetzt die Kunſt ſich zu unterwerfen hatte, daß nicht Jeder von dieſen Tonſetzern und allen übrigen Arbeitern im Weinberge der an ſich ſo heiligen Muſik die Beziehungen, in welchen die Zeit mit ihren tauſendfachen Verhältniſſen zu derſelben ſtand, in ihrer ganzen, vollen Tiefe und Innigkeit zu faſſen, und daher eine etwaige Realiſirung derſelben auch nur unvollſtändig, theilweiſe oder gar in ſchiefer, falſcher Richtung zu vollbringen vermochte, — dürfte oder könnte Jemand ihn, Beethoven, darum anklagen? —

§. 209.

Fortſetzung.

Das nächſte und am meiſten in die Augen fallende Ziel, in deſſen Erringen ſeine hiſtoriſche Bedeutung ſich offenbarte, war allerdings ein möglichſt überwiegender Spielreichthum, wenn ich mich ſo ausdrücken darf, ein Eingehen und Benutzen aller Kräfte und Fähigkeiten der Organe, die er einmal zur Darſtellung erwählt hatte. Alle Figuren werden bei ihm weiter, reicher, farbenheller; alle Accorde, und wenn oft auch blos durch mechaniſche Verdoppelungen, veränderte Tonlagen und dergleichen, voller, vollſtimmiger, gewichtiger; die Melodien ſangvoller, hervortretender und nuancirter unter ſelbſt der tonreichſten harmoniſchen Combination; die Modulationen werden kühner, ſcheinbar unvermittelter und unmittelbarer als je vordem; und was als eine nothwendige Folge von alle Dem erſcheint — dieſe klangvolleren, mächtigeren, innigeren Melodien, die reicheren und üppigeren Harmonie- und Stimmenausfüllungen, dieſes tiefere und allſeitigere Eingehen auf jede nur denkbar mögliche Kraft der Inſtrumente, alles Dies führt dann auch bei ihm zu einem bis dahin noch nicht gekannten größeren Raum, zu weiteren und freieren Anlagen, großartigeren Maſſeſtellungen, mannigfaltigeren und erſchöpfenderen Veränderungen und Durcharbeitungen der einzelnen Themata und Hauptmotive. Zum Beweiſe will ich nur auf ſeine B-Dur-Sonate, ſeine letzten Quartette und die C-Moll-Sinfonie hindeuten: wo und

wann iſt etwas Aehnliches nur, viel weniger etwas Höheres und Größeres in hier betrachteter Weiſe dageweſen?! — Doch all' dieſer unendlich erhabenere, größere Spielreichthum, welchen Beethoven im Vergleich zu ſeiner Vorzeit auf einmal in unſrer Kunſt entfaltet, iſt blos auch das äußerlichſte Reſultat ſeiner Neigung und ſeines Ringens, und gehen tiefer wir in ſeine Werke ein, ſuchen eine innigere Vertrautheit mit denſelben uns zu erwerben, ſo finden wir auch als einen beſondern geiſtigen Charakterzug, als eine innere Nöthigung denſelben zugleich beſtätigt. Beethoven mußte, wollte anders er wahr ſeyn in ſeiner Kunſt — und dieſe Bedingung galt gewiß ſeinem Genius als der höchſte Preis — Beethoven mußte gleichſam einen ſolchen größeren, weiteren Spielreichthum in dem Aeußerlichen ſeiner Darſtellung zu erringen ſuchen, denn das Objekt derſelben, ſeine Gedanken, Gefühle und Ideen waren auch weiter, großartiger, machtvoller, höher, freier, kühner und hinreißender geworden. Hatte eine Empfindung, eine Idee er erfaßt, ſo vertiefte er mit der ganzen Kraft ſeines durch die Zeitverhältniſſe ſo außerordentlich aufgeregten Geiſtes ſich auch in ſie, ſchwelgte gleichſam in ihr, bis zur Unerſättlichkeit oft. Daher das nicht ſelten wunderbar lange Feſthalten und überreiche Ausarbeiten eines Thema's und Gedankens. In der tiefſten Tiefe der Empfindung angekommen mochte es unaufhaltſam ihn dann fortreißen zu einer andern, und die tauſenderlei Geſtalten, welche bei ſolchem heimlichen Schwelgen in der eigenen Seele, vor ſeinem geiſtigen Auge ſich dann entfalteten, mußten nothgedrungen dann faſt auch in die Wirklichkeit des tönenden Bildes treten. Und das eben iſt es, was über jeden Vorwurf, jeden Verdacht, wie der angedeutete, ihn weit erhebt, daß er die Forderungen der Zeit nicht blos ihrer Form nach überträgt auf ſeine Kunſt, ſondern auch im Geiſte; daß ſelbſt tief in den geiſtigen Schacht der Zeit er ſich hinabläßt, und nur hier und aus ſolchem heraus blos ſeine Geſtalten fördert; daß ſeine (ſpäteren) Schöpfungen, ſo wunderreich, wunderbar neu ſie erſcheinen, er doch nur zu einer geiſtigen Einheit, einer Beſtimmtheit, einer Plaſtik der Empfindung erwachſen läßt, welche zugleich wiederum nur iſt das Zeichen des Geiſtes der Zeit. Spiegelt das einzelne Inſtrument bis dahin kaum in der Ahnung wahrgenommene reiche Bilder der Seele ihm entgegen; geben in ſeinem Orcheſter dann in Geſtalten ſo voll und farbenreich, wie bis dahin nie erſchaut, dieſelben auf; verſenkt er hier ſich in die Klänge und webt und führt die Stimmen, trennt und verſchmelzt ſie wieder im Vollgefühl der Wirklichkeit, wie dort nur im leichten Andeuten es ihm ſollte möglich werden; ſchöpft immer tiefer dann ſein Geiſt aus dem Born der körperlichen Töne, blitzen immer eigenere, hellere Lichter in ihm und ſeinen Farben auf, wird geheimnißvoller immer die Stille der

Tiefe, werden kühner, freier, leichter ſtets die Schritte der Stimmen, bis auch hier endlich das höchſte Ziel errungen iſt und jede Stimme frei, als wäre ſie um ihrer ſelber willen und blos allein da, ſich ergeht, und alle dann doch in bewunderungswürdigſter Einheit ſich wieder umfangen, *) — mögen länger wir noch verkennen das in Tönen verklärte Bild jener Ideen von Freiheit und Emancipation der Völker, Stände und Individuen, welche mit gleichem Augenblicke ſich feſtgeſetzt hatten in den Gemüthern und das Idol, das Symbolum waren, um welch' alles Leben, alles politiſche, moraliſche und culturhiſtoriſche Streben der Menſchheit ſich bewegte, welche aber dennoch auch wieder untergingen in dem *einen* Gedanken, der *einen* Nothwendigkeit des Staats und ſeines Organismus?! — Aber *das* auch iſt es, wo nicht Jeder, der ſich berufen glaubte, Hand mit an das Werk zu legen, *Beethoven* zu erreichen, ja nur zu verfolgen vermochte, und wo die Klippe nun ſich in den Strom wälzt, an der ſo manches Schiff, beladen mit Früchten langer Mühen, ſeinen Untergang finden und ſonach manchen Nachtheil und Mangel auch wohl in das Gebiet unſerer ſchönen Kunſt bringen ſollte. Mit gleicher Kraft nämlich den Geiſt der Zeit, den vollen Geiſt zu erfaſſen und in Einheit zu bringen dann auch mit dem Leibe, — ſolche Kraft, ſolche Weihe war den Wenigſten nur verliehen worden, deren Namen in der Folge auch nicht verſchwiegen werden ſollen, und mag die Gewöhnlichkeit ſelbſt bisweilen Stunden und Augenblicke erleben, wo der Zuſammenhang zwiſchen Unendlichkeit und dem Endlichen ſie fühlt und wo auch *ihr* noch ein Blick geſtattet iſt aus dem Reiche dieſes in die Unermeßlichkeit jener, ſo war *ſie* doch vorzugsweiſe nur fähig, das äußere Material zu erfaſſen, zu begreifen; und wie daher *ihr* Streben meiſt blos an die Form ſich lehnte, welche *Beethoven* geſchaffen, und wie ſelbſt das Produkt jener ihrer lichteren Augenblicke lediglich nur fußte auf dem Boden dieſer Form, ſo konnte es, bei dem von jeher gebräuchlichen und in der Natur der Sache gewiſſermaßen auch begründeten Ueberbieten der Glanzmomente im Falle öfterer Wiederholung, denn auch kaum wohl anders kommen, als daß der Leib im Kreiſe der Gewöhnlichkeit dem Geiſte entrückt ward und in der Ueberbietung ſeines Charakters dann eine Verzerrung des eigentlichen Kunſtweſens ſchuf, die, wenn ſie ſich aufwarf zum Bilde des muſikaliſchen Zuſtandes der Zeit, eben deshalb wohl Recht hatte und geglaubt werden mochte, weil ſie das Werk der Gewöhnlichkeit erſchien. *Beethoven* — wie überreich der Strom ſeiner Empfindung hervorquillen und dann in der Darſtellung

---

*) Es ſchweben mir bei dieſem Bilde vorzugsweiſe *Beethovens* ſieben letzte Sinfonien (bis zur neunten) vor.

auch ſich ergießen mochte, niemals doch brach er eigentlich die vorgezeichneten Linien einer weiſe gewählten Form, ſondern erweiterte ſie nur; aber weil die Gränzen dieſer Erweiterung dem weniger hellſehenden Auge ſich entrückt hatten, weil nicht Jeder noch den Zügel, den die geiſtige Einheit dieſer Erweiterung anlegte, zu erkennen vermochte, ward die That derſelben nicht ſelten auch verwechſelt mit einem völligen Durchbruche, einer völligen Entfeſſelung von allem Zwange künſtleriſcher Regel, und der erſte Schritt auf dem Wege zur Entartung künſtleriſcher Freiheit war geſchehen. Das Mißverſtehen der Zeit, ihr ſo häufig unklarer, verworrener Begriff von Menſchenwerth, Bürgertugend und Bürgerehre prägte auch hier in der Kunſt ſich aus: die Emancipation der Völker wie des einzelnen Individuums, — ſo oft ſie mißverſtanden wurden in der Geſellſchaft, im Staate und ſeiner Politik, eben ſo oft auch hier, — wie dort wollte auch hier die Menge, und deſto mehr, je länger ihre Ideen dauerten und ſich feſtgeſetzt hatten in den Gemüthern, ſie verſtehen als eine völlige Entrückung oder Erhebung über das Geſetz, von wo bis zum Zuſtande unheilvoller Geſetzloſigkeit dann nur ein Schritt iſt.

§. 210.

Trennung der Kunſt von der öffentlichen Geſellſchaft.

Eine zweite Hauptfolge, welche die Beziehungen der Zeitverhältniſſe zur Kunſt für die allgemeinen Geſtaltungen dieſer in gegenwärtiger Periode haben mußten, war wohl, daß die Cultur der Muſik als eigentlich ſchöner Tonkunſt ſich ſtets weiter loslöste gewiſſermaßen von dem Kreiſe öffentlicher Geſellſchaft, dem Kreiſe allgemeinen Volkslebens, und nach und nach das ſtets mehr ausſchließende Eigenthum eines damit beſonders bevorzugten gewiſſen Standes wurde. Das Ueberwiegen des politiſchen Intereſſes nämlich, das eben jene Verhältniſſe auf ziemlich dem geſammten europäiſchen Occident unverhinderlich hervorriefen, und das ſelbſt den moraliſchen und intellectuellen Antheil an dem allgemeinen Culturzuſtande mehr und mehr in den Hintergrund zu drängen im Stande war, leitete nicht allein, ſo weit kein unmittelbarer Zuſammenhang zwiſchen denſelben und dem allgemeinen Volksleben beſtand, die öffentliche Aufmerkſamkeit auch von dem Beſtreben der muſikaliſchen Künſte ab, ſondern machte es in ſeinen Urſachen und Wirkungen oft und verſchiedener Seits ſogar unmöglich, ſich dieſen nur mit irgend welcher einigermaßen fördernden Theilnahme zuzuwenden. Wir haben geſehen, *) unter welchen

*) Vergl. das vorhergehende Kapitel.

Umſtänden das neunzehnte Jahrhundert über Europa und vorzüglich über die drei Länder, in denen die muſikaliſche Cultur ſeit länger denn einem ganzen Säculum ſchon ihren Hauptheerd aufgeſchlagen hatte, über Frankreich, Deutſchland und Italien, hereinbrach, und wie nicht allein die volle Hälfte unſerer gegenwärtigen Periode hindurch dieſe Umſtände keinerlei dauernde Aenderung erlebten, ſondern in ihren Wirkungen auch weiter hinaus noch faſt immer dieſelben blieben: vermochten ſie vielleicht nicht, die Luſt und die Freude der Völker zu und an der Muſik zu hemmen, ſo benahmen ſie ihnen die Mittel doch, ſolcher Luſt und Freude auch in der eigenen Cultur dieſer Kunſt eine größere und allgemeinere Ausdehnung zu geben. Wo die Mutter zu weinen hatte über die Opfer, welche an eigenem Herzblut die politiſchen Intereſſen des Tags mit unerbittlicher Strenge von ihr gefordert; der Vater zu beten nur und zu kämpfen, oft in drückendſter Noth, für das, was ihm von den Seinen und deren Gut noch geblieben; wo nie zuſammengeweſene Maſſen von Kriegsheeren einherzogen über die Fluren und vernichteten, mit Blut ertränkend, was ein zudem nur ſparſamer Segen des Himmels vielleicht noch geſchaffen; wo, bis auf eine einzige und auch dieſe Ausnahme nicht einmal durchgängig der Zeit nach hin, die Sorge der Regierungen wie der Einzelnen faſt einzig nur gerichtet ſeyn konnte auf Erhaltung, auf Schutz gegen Elend und Verarmung; wo alle dieſe und noch hundert andere dergleichen Zeichen in lauteſter Wahrheit redeten, da mußte die Stimme des lauteren, ungetrübten, heiteren, frohen Gemüths, kurz derjenigen Situation unſerer Seele wohl ſchweigen, in welcher mit wahrhafter Liebe, einer innigeren Sehnſucht und Theilnahme dieſelbe unſerer Kunſt ſich zuneigt. An der Stelle heiteren, muſikfrohen Volksgeſanges, an welchem der Sinn der Nationen, wie der Wille des Arbeiters ſich ſtärkt, erſchallte, und auch hie und da kaum, die wilde Weiſe oft dazu noch roher und ſelbſt ſittenloſer Kriegslieder, deren dem ſchuldloſen Weſen wahrhaftiger Kunſt niemals eigen ſeyn mögen. Die Claviere unſerer wärmſten Muſikfreunde — ſie waren meiſtens geſchloſſen oder öffneten ſie am liebſten ſich doch nur der Begleitung ſtillfrommen häuslichen Gebets; die einzelnen größeren muſikaliſchen Feiern, von denen nachgehends (im folgenden Abſchnitte dieſes Kapitels) wir erfahren werden, — — o daß ich es ſagen muß: im Dienſte der Noth, des Heldenruhmes oder kriegeriſch wilder, ſinnlicher Luſt nur befand bis auf wenige ſchöne Ausnahmen damals einzig ſich die Kunſt, und man glaube mir, in dem ſo lange frohlockenden, triumphirenden Frankreich war es in all' dieſer Hinſicht, und ungeachtet ſein Kaiſer auch an muſikaliſchen Schätzen glaubte Alles anhäufen zu müſſen, was irgend nur das beſiegte Ausland ihm Ausgezeichnetes darbot, gleichwohl nicht anders, denn in Deutſchland und Italien.

Daß indeſſen ganz die Kunſt ſich vergraben hätte in jenen ſonſt ſo weit außerhalb ihres Kreiſes zu liegen ſcheinenden andern Intereſſen, und ſomit in der Geſammtheit ihrer äußeren Erſcheinung ſogar ein Opfer vielleicht geworden wäre der eben geſchilderten Zuſtände, dazu hatte ſie anderer Seits wieder in der vorhergehenden Periode bereits eine zu hohe Bedeutung, Selbſtſtändigkeit und innern wie äußern Aufſchwung gewonnen, war ſie ſowohl in ihrem Innern durch einen zu kräftigen und unaufhaltſam in ſich fortſtrebenden Geiſt bereits belebt, als in ihrem Aeußeren auch an Mitteln und ſubjektivem wie objektivem Reichthum zu ſehr ſchon erſtarkt; nur mußte ihre Cultur, ihre innere wie äußere Pflege mehr einzelnen, beſonders dazu berufenen Kreiſen, der Individualität eines einzelnen, mit dieſem Berufe ſelbſt gewiſſermaßen abgeſchloſſenen Standes überlaſſen werden, und konnte nicht mehr ſo ſehr und in dem erweiterten Maaße denn vordem Gegenſtand oder Theil allgemeiner Volksbildung und Volksentwickelung bleiben. Daß für die Förderung der Muſik in ihren wiſſenſchaftlichen oder techniſchen Verhältniſſen, ihrem eigentlichen Organismus der Seele wie des Leibes, ein Nachtheil daraus erwachſen wäre oder auch nur hätte erwachſen können, vermag die Unbefangenheit und wer nicht blinde Vorliebe hegt für jene freilich leichter überſchaubare und durchſichtigere Einfachheit älterer muſikaliſcher Organiſation (um den Ausdruck hier zu gebrauchen) gewiß nicht zu behaupten; im Gegentheile ward auf ſolche Weiſe gewiſſermaßen eine Art von geiſtiger Centraliſation der Kräfte erzielt, die überall, in allen Verhältniſſen und Beziehungen des Lebens, wo ſie erſcheint, auch als der Träger höherer organiſcher Ausbildung und regerer wie kräftigerer Lebensentwickelung ſich bewährt, und werden wir z. B. gleich nachher, wo das außerordentlich raſche Aufblühen des Virtuoſenthums, durch welches gegenwärtige Periode auf ſo merkwürdige Weiſe ſich auszeichnete, vorzugsweiſe unſerer Betrachtung entgegentritt, den Grund davon kaum anderswo und jedenfalls mehr in dieſer Trennung der Muſik (Tonkunſt), als Aufgabe und Beruf eines einzelnen beſonderen Standes, von dem allgemeinen Volksleben oder der öffentlichen Geſellſchaft, denn in der vorhin betrachteten ungleich größeren Freiheit, Maſſenhaftigkeit und Spielluſt, welche eine gewiſſe Sympathie der Zeitverhältniſſe auch in unſeren Kunſtgeſtaltungen hervorrief, zu ſuchen haben. Ihrer eigentlichen Beſtimmung als ſchöner Kunſt jedoch mußte dieſelbe dadurch ohne Zweifel aufs Neue und um ein Bedeutendes zwar entrückt werden, da dieſer Beſtimmung zu Folge ſie eben ein Eigenthum des Volkes, der allgemeinen Menſchheit ſeyn ſoll, und nicht etwa blos nach Seiten ihrer — um ſo zu ſagen — Conſumtion, ſondern materiell ſogar, indem ihre volle Heiligung, ihren ganzen Zweck ſie erſt erreicht, wenn das Volk auch, die

öffentliche Geſellſchaft an ihrer organiſchen Pflege, an ihrer Cultur Theil nimmt, die Bildung der Seele, des Gemüths und desjenigen innern Vermögens, das den Menſchen zum Menſchen erhebt in dieſem Leben, und zu welchem vorzugsweiſe die Muſik in engſter Beziehung ſteht, in ſich zu vollenden.

§. 211.

Fortſetzung.

Mag es ſeyn, daß Vieles zu dieſer und ſolcher Geſtaltung der Dinge auch von dem bedeutenden Grade äſthetiſcher wie techniſcher Vollendung, den die Muſik bis zum Beginn der gegenwärtigen Periode und im Verhältniß zu ihrer früheren Geſchichte in ſo auffallend kurzer Zeit zwar erſtiegen hatte, beigetragen wurde. Die allgemeine Bildung, mit ſtrengerer Conſequenz an den Rythmus der Zeit, namentlich was Sachen der Entwickelung anbelangt, gebunden, vermochte dem kühnen Fluge nicht zu folgen, den das einzelne Talent, der erwachte Genius in dem einzelnen Individuum genommen. Aber die Zeit mit ihrem Inhalte iſt es ja auch, von der ich allen Zuſtand ableite. Man kann nicht ſagen, daß es an dem Willen eigentlich gefehlt hätte, ferner auch den alten Antheil an der inneren wie äußeren Cultur der Muſik zu behalten. Beethovens erſte Clavier- und andere Compoſitionen waren nicht ſo bald erſchienen, als in allen Repoſitorien nur einigermaßen theilnahmsvollerer Dillettanten wir ſie wiederfinden konnten, und in Beethoven concentrirte ſich doch — wie früherhin gezeigt — der muſikaliſche Abdruck der Zeit. Allerdings hafteten auch dieſe erſten Werke des Meiſters, ihrer größeren Friſche ungeachtet, immer noch in der ſo eben ſelbſt theilweiſe mit durchlebten Vergangenheit; indeß beweiſt ihre ſchnelle Verbreitung nichts deſtoweniger den guten Willen der öffentlichen Geſellſchaft, den Fortſchritten, welche die Kunſt gemacht, erſchienen für ihre Kräfte ſie auch noch ſo kühn, ſich dennoch nicht zu entziehen. Vermochte ſie dennoch nicht zu erringen, was ſie zu erringen trachtete, ſo lag der Grund davon gewiß auf einer andern Seite, und läßt keine andere als ſolche ſich bezeichnen, denn die in der Erfahrung als unumſtößlich beſtätigte Wahrheit, daß die allgemeine Bildung niemals ſich dem Rhythmus der Zeit zu entrücken vermag, ſo ſoll eine andere Anſicht recht gern die Urſache der hier zur Betrachtung gekommenen Erſcheinung vorzüglich in dem Umſtande ſuchen wollen, daß die Kunſt der Töne in ihren praktiſchen wie theoretiſchen Theilen bereits einen zu hohen Standpunkt über der allgemeinen Befähigung erlangt hätte, und es wird damit der meinigen keineswegs widerſprochen, vielmehr geraden Wegs nur beigeſtimmt.

Nicht anders verhält es ſich mit der ebenfalls ſchon laut gewordenen Meinung, als haben zu jener, in die Zeit der gegenwärtigen

Periode fallenden, merklichen Trennung der Muſikcultur vom öffentlichen Leben vorzüglich auch die jetzt erſt begonnenen häufigeren Reiſen der einzelnen Virtuoſen und ſonſtigen praktiſchen Muſiker beigetragen. Es iſt wahr, niemals vorher noch war das Reiſen der praktiſchen Künſtler eine ſo häufig vorkommende Erſcheinung, denn in gegenwärtigem Augenblicke daſſelbe zu werden anfing. Auch früher hatten virtuoſe Sänger und Inſtrumentaliſten Reiſen unternommen, auf denen ſie ihre errungenen Fertigkeiten gewiſſermaßen zur Schau ausſtellten, aber daß gar keine anderweitige feſte Beſtimmung, kein gewiſſermaßen im Voraus abgeſtecktes Ziel ſich noch daran geknüpft hätte, war ohne Widerſpruch ſeltener der Fall. Die Niederländer zogen — ſchaarenweiſe möchte ich ſagen — einſt nach Italien und Deutſchland, weil ſie wußten, daß der Mangel an guten Muſikern ihnen die beſtdotirten Anſtellungen dort bot. Daſſelbe war es, was ſpäter die Italiener ſo häufig nach Deutſchland, Frankreich, England und in andere Länder führte. Daß ein Künſtler eine Reiſe aber unternommen hätte, ohne ſolchen weiteren beſonderen Zweck und ohne zu wiſſen vorher und beſtimmt zu haben über das Wie lange, Wohin und Woher, und blos um durch Concert- und dergleichen Produktionen ſich Geld und Ruhm zu erwerben, wie jetzt auf einmal in Menge wir ſie wandern ſehen von einer Stadt zur andern, ohne Gränze, ohne Plan, Concerte gebend blos oder andere dergleichen Vorſtellungen, die Bedürfniſſe des Lebens in möglichſt vollſtändiger und bequemer Weiſe zu befriedigen, — ein ſolcher Fall kam unleugbar nur ſelten vor. Eben ſo wahr auch iſt, daß durch das ſonach jetzt ſo häufig werdende Reiſen von bloßen Concertgebern eine Concurrenz gewiſſermaßen eröffnet ward, die, um des höchſt möglichen Lohnes gewiß ſeyn, zu den äußerſten Anſtrengungen auf Seiten der einzelnen Betheiligten aufforderte und, da das Verhältniß des Gewinnes ſich blos richten konnte nach dem Verhältniſſe der erworbenen und verdienten Bewunderung, dieſe aber lediglich an die äußerſte, materiellſte Seite der Virtuoſität ſich lehnt, zu den größten Anſtrengungen in der techniſchen Ausbildung zwar, die eine allgemeinere Muſikcultur dann unmaßgeblich bald weit hinter ſich zurücklaſſen mußte. Ziehen wir die beſondere Perſonalgeſchichte zu Rathe: während früher kaum einen, finden wir jetzt auf einmal zehn und mehr praktiſche Muſiker auf dergleichen Wanderungen, von denen ein Jeder dem Andern es zuvor thun will in der virtuoſen Leiſtung, und während ſo die Forderungen an den Mechanismus, mit welchem dann nach und nach auch die Theorie im Zuſammenhange zu bleiben ſich bemüht, fort und fort ſich ſteigern bis endlich hin zu ſchwindelnder Höhe, tritt auf Seiten der öffentlichen Geſellſchaft die Luſt, auch nur zu verſuchen ihre Befriedigung, immer mehr zurück, ſchließt die Pflege der Muſik ſich ſtets enger einem gewiſſen

Kreiſe an, der, einen für ſich abgeſchloſſenen Stand endlich bildend, darin dann auch ſeine eigentliche und nächſte Aufgabe findet. Allein welche Umſtände waren es, die auf einmal jetzt ſolch' große Menge praktiſch tüchtig gebildeter Künſtler in das nomadiſche und ſonach von ſo unendlich großen Folgen geweſene Leben überſetzten? — Keine anderen als jene in den ſonſtigen Verhältniſſen der Zeit bedingten, — jene durch politiſche Aenderungen herbeigeführte Aufhebung ſo mancher großer und ſchöner Capelle, ſo manchen großen und von den begabteſten Talenten beſetzt geweſenen Chors oder andern öffentlichen muſikaliſchen Inſtituts; die dadurch herbeigeführte ungleich geringere Ausſicht auf verſicherte Verſorgung, und die gleichwohl vorhandene große Anzahl von Muſikbefliſſenen, die in ihren Studien bereits ſo weit herangerückt waren, daß einen andern Beruf zu wählen ihnen die Möglichkeit fehlte. *) Die Noth zwang zu Steigerungen aller Art, denen die öffentliche Cultur nicht zu folgen vermochte, und weil der Künſtler die Kunſt macht, ſchloß dieſe denn auch, abgeſehen von jeder weiteren Beziehung, in jenem ſich ein. Klagen wir übrigens nicht unbedingt darüber: wir werden unter den beſondern Früchten, die das Treiben brachte, auch manche goldene erſchauen. **)

§. 212.

Wiederaufblühen italieniſcher Herrſchaft.

Eine dritte Hauptfolge endlich, welche die Beziehungen der Zeitverhältniſſe zur Kunſt für die allgemeine Geſtaltung dieſer jetzt unausbleiblich haben mußten, war — das Wiederaufblühen italieniſcher Oberherrſchaft. Ich komme damit auf eine der ſeltſamſten, merkwürdigſten Erſcheinungen in der geſammten Geſchichte moderner Muſikentwickelung zu reden. Als Geſang noch zum einzigen oder doch vornehmſten Organ künſtleriſcher Entäußerung des muſikaliſchen Genius diente, hatten von ſelbſt gewiſſermaßen Umſtände jeder Art Italien ein europäiſches Scepter in die Hand gegeben. Die Objektivität der Darſtellung ſympathiſirte mit der Leidenſchaftlichkeit ſeiner Charaktere und ſeine durch Klima und Erziehung geförderte reichere Produktivität an ſchönen Stimmen mit der Art und Ausſchließlichkeit derſelben. Als aus ſich ſelbſt aber die Muſik zu ſchöpfen auch anfing, als im Gefühle ihrer Kraft einen mehr ſubjektiven Charakter ſie annahm und der reinen Inſtrumentalmuſik einen gleichen Antheil auch einräumte an ihren

*) Vergl. das vorhergehende Kapitel, beſonders die §§. 204 ff.

**) S. den folgenden Abſchnitt dieſes Kapitels.

Geſtaltungen, da reichte die bloße Leidenſchaftlichkeit der Charaktere eben ſo wenig mehr aus, als jene Produktionskraft ein Uebergewicht noch für ſich hätte in Anſpruch nehmen können, ſondern fand ein heimathlicheres Eden die Kunſt in der ungleich größeren Tiefe des deutſchen Gemüths oder der franzöſiſchen Fantaſie. Von da an theilten Deutſchland und Frankreich die Herrſchaft mit ihm, und je mehr, deutlicher und klarer ihre Beſtimmung, ihr Weſen verſtanden wurde, deſto einflußreicher gebehr-dete ſich nach allen Seiten hin vorzüglich auch deutſche Muſik und deutſche Sitte in ihrer Behandlung. Die bisherige Geſchichte hat in den unzwei-deutigſten Zeichen gelehrt, wie von dem Augenblicke an der Italienismus der Kunſt immer ſiegreicher, entſchiedener und beſtimmter zurückgedrängt ward faſt allein in ſeine Gauen, und als Gluck mit ſeinen Nachfolgern nun auch Seele und warmes Leben den zum Höchſten an die Operationen des denkenden Geiſtes bis dahin gefeſſelten Formen einzuhauchen verſtand, — wie alsdann dieſer Sieg, errungen auch von einer übermächtigen Macht, nur deſto vollſtändiger, ja ſo durchgreifend ſich geſtaltete, daß ſelbſt die italieniſche Muſik, ungeachtet ihres innigen Verwachſenſeyns in nationaler Eigenthümlichkeit, ſich kaum noch einem umgeſtaltenden Einfluſſe von daher zu erwehren vermochte. Wie hätte auch da können der Pſyche ihr ewi-ges Recht noch vorenthalten bleiben, als innere und äußere Bildung den Völkern geſtatteten, dies Recht in der Kunſt nicht minder denn im Leben und in der Wiſſenſchaft zu begreifen, zu verſtehen und zu erfaſſen, und als ein allgemeinerer Culturtrieb das große Lebensprincip auch mehr und mehr zu entrücken ſchon anfing dem blos ſinnlichen Glauben, in welchem das Dogma der italieniſchen Muſik vorzugsweiſe wurzelte!? — Und den-noch ſollte dieſe, und im neunzehnten Jahrhunderte zwar, wo der Rhyth-mus der Zeiten doch jene Bildung unzweifelhaft auf einen bedeutend höheren Grad ſchon wieder gebracht haben mußte, zu einer allgemeineren Herr-ſchaft ſich abermals aufſchwingen? — Die faſt noch gegenwärtige That widerſpricht nicht. Hatte dem erwähnten Einfluſſe ſie in ſoweit ſich viel-leicht unterworfen oder geöffnet, daß auf den Trümmern ihres früheren Seyns ſie ein ungleich ſchöneres Weſen noch für ſich zu erbauen vermochte? — Die That will deſſen nicht zeugen. Wunderbar! und wunderbarer noch, wenn das wenig innige Verhältniß wir auch in Er-wägung ziehen, in welchem die italieniſche Muſik bei ihrem feſteren Be-harren in älterer Form und Sitte fortan zu dem modernen Elemente ſtand, das ausſchließlich doch in aller Muſik lebte, athmete und ordnete, das geiſtige Wahrheit will blos in ſchöner ſinnlicher Form und keines-wegs in dieſer allein aufzugehen beſtimmt iſt, wie der italieniſche Ge-nius, durch die That erwieſen, wähnt, und das, dem antikclaſſiſchen

Principe, das vor Allem an das Wort in der Muſik ſich lehnt, alſo in dem Vocale auch ſeinen nächſten Wahlplatz hat, — dieſem Principe entgegen vorzugsweiſe in der Inſtrumentalmuſik ſeine Offenbarung ſucht, *) welcher Muſik, als eines beſonderen Gegenſtandes der Liebe und Zuneigung, der italieniſche Genius aber längſt, anderer, nämlich deutſcher und franzöſiſcher Pflege für immer ſie überlaſſend, mehr und mehr ſich begeben hatte. Auch nicht hier, in der Kunſtrichtung ſelbſt ſonach, und weit weniger noch, denn dort in dem Verhältniſſe der allgemeinen Volkscultur zu dem Standpunkte höherer, wahrhaftigerer Kunſtbildung, liegt ein Anhaltspunkt für die Deutung der gleichwohl in der That bewieſenen Erſcheinung! — Doch geſehen auch haben wir, daß mit Eintritt in die gegenwärtige Periode, in das neunzehnte Jahrhundert, die Muſik gewiſſermaßen aller Selbſtſtändigkeit in Hinſicht auf belebende, leitende und fördernde Kraft ſich begab, daß von dem Augenblicke an ſie nicht ſo ſehr mehr denn vordem und namentlich in der eben vergangenen Periode den Trieb zum ferneren Leben, die Schwingen der Erhebung aus ſich ſelbſt, aus dem eigenen Vollgefühle innerſter Lebenskraft und innerſter Lebensſehnſucht hervorholte und beim beſten Willen auch nicht hervorzuholen vermochte, daß von dem Augenblicke an vielmehr in die Feſſeln der Zeit und deren Verhältniſſe ſie ſich wieder zu begeben hatte, und die Röhren, durch welche Nahrung und erhaltender, pflegender Balſam ihr zufließt, nur dort auch anzuſchrauben; und das geſehen, deſſen überzeugt, wirft auch das Bild der Zeit mit einem Male erhellende Strahlen auf jedes hier ſcheinbar, beim erſten Anblicke, vorhandene Dunkel. Hinweg gezogen einmal all' lebendigeres Intereſſe der Völker von unſrer Kunſt, und zugewandt daſſelbe anderen, außer ihr liegenden Dingen, blieb für ſie auch Nichts mehr übrig, als blos von der Seite ſich zu zeigen, wo ihr Erfaſſen die wenigſte Anſtrengung, ein blos ſolches Zuſammenraffen der Kräfte erfordert, welches eine zweite ungleich größere Thätigkeit noch zuläßt; erſchöpft einmal an Geiſt und Leib in dem Antheile, den alle Welt zu nehmen nothgedrungen war an den gigantiſchen politiſchen und anderen außerkünſtleriſchen Geſtaltungen der Zeit, konnten die künſtleriſchen keineswegs mehr berufen ſeyn, ſolche Anſtrengung vielleicht noch zu vermehren, ſondern mußten, pflichtgemäß faſt, der bloßen Erholung und was dieſe zu ſchaffen vermag, dem Reiz der Sinne und dem Spiel des Vergnügens wenn nicht ausſchließlich, ſo doch einen ungleich größeren Raum geſtatten, denn der geiſtig tieferen Thätigkeit, dem eigentlichen Genuſſe der Seele; und einmal aufgeſchwungen

---

*) Vergl. das ſiebente Kapitel der erſten Periode, beſonders §§. 65 ff. und die dort angezogene Stelle.

endlich zum Beherrſcher jedes intellektuellen wie künſtleriſchen Verhältniſſes konnte die im vollen Materialismus befangene Zeit nicht anders auch, denn dies ihr Gepräge zugleich jenen als charakteriſtiſches Merkmal aufdrücken, — zu allem welchem nun aber ſich hinzugeben die Kunſt nicht etwa in ihrer bis dahin erlangten deutſch-franzöſiſchen Geſittung, ſondern was zu bieten und zu dulden allein die ſinnlich erſtarkte italieniſche Muſik vermochte. Die deutſche Muſik, ſammt ihrer franzöſiſchen Milchſchweſter, — bereits zu groß waren ſie bis zum Beginn der gegenwärtigen Periode in der geiſtigen Verklärung geworden, als daß blos zu einem erholenden, unterhaltenden Spiel der Sinne ſie hätten dienen können, das die in andern Anſtrengungen ſchon erſchöpfte Zeit nothwendig von ihren Geſtaltungen forderte, und je lauter dann dieſe Nothwendigkeit ihnen gebot, entweder zu begeben ſich der ehrbaren Größe, was der Adel ihres eigenen Gefühls aber nicht zuließ, oder zu öffnen den Markt einem andern, für die einmaligen Bedürfniſſe befriedigender wirkenden Kram, deſto eilfertiger und vorherrſchender auch drängte die italieniſche Muſik ſich auf demſelben vor, ſofern ſie eben das reichere Mittel dieſer Befriedigung gewährte.

In Wahrheit — ſo groß ward, durch die Verhältniſſe der Zeit begünſtigt, dieſe neue italieniſche Herrſchaft und ſo allgemein verbreitet, daß, ungeachtet ihres nächſten Beharrens bei der Oper und überhaupt der Vocalmuſik, ſelbſt da noch ihr Arm bemerkt werden konnte, wo doch materiell ſogar Deutſchland und Frankreich fortan den Vorrang vor Italien noch behaupteten. Ich meine in der Inſtrumentalmuſik. Ich habe Beethoven vorhin als denjenigen bezeichnet, welcher zuerſt und vor Allen verſtanden, die Forderungen der Zeit in der Kunſt und ſpeciell in der Inſtrumentalmuſik durch Erzielung einer ungleich größeren Freiheit und Maſſenhaftigkeit zu verwirklichen, und ich fürchte nicht, von irgend einer Seite her in dieſer Anſicht widerlegt zu werden; aber ich widerſpreche derſelben ſelbſt auch keineswegs, wenn ich jetzt auf einmal die Inſtrumentalmuſik ſogar nicht von der neu gewonnenen Oberherrſchaft der Italiener — wenigſtens nicht gänzlich ausſchließen zu dürfen meine. Allerdings war Beethoven, und wer den von ihm eingeſchlagenen Weg zu verfolgen ſtrebte, längere Zeit das einzige und höchſte Idol, um welches das noch vorhandene öffentliche Muſikleben ſich drehete; indeß hatten kaum die Klänge der ſo äußerſt reizend befundenen italieniſchen Oper die Gränzen ihrer Heimath nach Nord und Süd wieder durchbrochen, als, nicht allein ſie ſelbſt in Theatern und Opernhäuſern, ſondern Uebertragungen von ihnen auf Inſtrumente oder welches andere Organ auch hier wiederhallten im Zimmer, in den Salons wie in den Concertſälen. Es bedarf der Mühe nicht mehr, den Grund davon hier noch

einmal zu wiederholen; nur die Thatſache mag in Erinnerung gebracht werden, daß in Wahrheit von dem Augenblicke an ſelbſt ein Beethoven und wer mit ihm war, ſo gewiß die ganze Zeit ſich in ihm verklärt hatte, nur das Eigenthum der Geweiheten lange Zeit noch blieb, und jedes weitere Bedürfniß, das Reich des Virtuoſenthums, als in ſeinem Weſen den Tendenzen der italieniſchen Muſik vollſtändig entſprechend, ausgenommen, faſt (auf irgend eine Weiſe) einzig entlehnt wurde von den Italienern.

§. 213.
Fortſetzung.

Deutſchland — ſo unendlich groß in ſeiner Kraft! — ſogar unſer gutes Vaterland vermochte ſich der Erniedrigung nicht zu entziehen, und bleibt auch ihm Entſchuldigung genug in dem harten, unerbittlich ſtrengen Willen des Geſchicks, ſo möchte ich um des Grundes doch mindeſtens ein Paar Decennien laufender Periode aus ſeiner Kunſtgeſchichte ſtreichen können, da, auf dieſen Augenblick hinſchauend, der ſpätern Nachwelt Stoff ſogar bleibt, einer Charakterſchwäche es zu beſchuldigen, ſo ungerecht der Vorwurf um der Paar Dutzend Talente willen erſchiene, die — allerdings! — ſtatt zu ſchweigen lieber, wenn ſie den Strom nicht hemmen oder keinen lauteren Lebensruf in ſein Brauſen hinein thun konnten, ſich hergeben mochten zu einer Nachahmung, welche, weil ſo ſchnurſtracks der ganzen Natur zuwider, doch Nichts zu Tage förderte als bloße Carricatur, und welche der oberflächlichen Anſchauung dann ſo leicht zum Anhaltspunkte dienen mußten, den deutſchen Beruf zur Kunſt bei Weitem dem der Italiener nachzuſetzen. Namen zu nennen iſt nicht hier der Ort; dazu wird das folgende dritte Kapitel dieſer Periode geeignetere Gelegenheit geben; aber gewiß iſt, daß nur Wenige es waren, denen Sinn und Charakter feſtzuhalten geboten an dem alten wohlerrungenen Eigenthume, und die in unerſchütterlicher Treue gegen ſich ſelbſt, gegen Volk und gegen Kunſt, deren Seyn und Weſen ihnen aufgegangen war in durchſichtigſter Klarheit, ſich keineswegs und auf keinerlei Weiſe berücken ließen von den Vortheilen des Augenblicks, und ſo, wenn meiſt auch duldend, ankämpften gewiſſermaßen gegen die Zeit, ſich erhoben über dieſelbe und warteten dort, bis das Schwungrad des Zeitenſyſtems vom günſtigeren Geſchick den Stoß erhalten werde, der kräftig genug und geeignet ſeyn möchte, auch die allgemeine Bildung mit der bereits erlangten Ausbildung der Kunſt für ſich in Einklang zu bringen. *) Die gute

*) Ich bitte, in der folgenden Periode, bei den Darſtellungen der neueſten Geſchichte, ſich an dieſe Stelle wieder zu erinnern.

Kaiſerſtadt Wien ſogar — um den öffentlichen Kunſtinſtituten auch Aufmerkſamkeit zu ſchenken —, welche in früherer Periode ſo muſterhaft und edel den übrigen großen Städten in Aufnahme einer völlig deutſchen Oper vorangegangen war, wo in Händen eines Kaiſerlichen Beſchützers der Stolz der deutſchen Kunſt ſo lange geruht hatte, — ſelbſt dieſe Stadt ließ mit ihren großen Opernhäuſern ſich von dem Sturme fallend berennen, und verſchmähete es nicht, endlich ſogar ſeine erſte Bühne, die den Weiſer abgab an dem Uhrwerke deutſcher Dramatik, einem italieniſchen Impreſar (Barbaja) in Pacht zu geben, und meinte dieſer auch, um gelegentlichen Vortheils willen hie und da einem deutſchen Talente entgegenkommen zu müſſen, ſo war ſolch' Entgegenkommen doch ſchlechterdings nichts Anderes, als das letze Mittel zur Verführung, wo neben alle übrigen Anſtalten durchaus in ein italieniſches Gewand ſich hüllten.

Frankreich — war es anders dort?! — Der Glanz, womit Napoleons Herrſchaft die Stadt Paris umgeben, und die ſeltenen Auszeichnungen an Lohn und Ehren, deren die Künſtler dort ſich in der Regel zu erfreuen hatten, machten dieſelbe zum Sammelplatze vieler ausgezeichneter Talente; allein welche eingebornen ſich darunter befinden mochten, mußten ihre Studien, ihre Bildung ſie nicht erwerben lediglich durch Italiener? mußte nicht dieſe allein ihnen zum Vorbild dienen? und waren, welche am Höchſten ſtanden auf der Leiter des Ruhms und der Belohnung, es nicht Italiener? — Wenn im letzten Kapitel dieſer Periode die Namen genannt werden, welche die Geſchichte der franzöſiſchen Muſik aus gegenwärtiger Zeit vorzüglich aufzuzeichnen ſich verpflichtet fühlt, ſo mag der Unkundige ſich von den Perſonalverhältniſſen derſelben insbeſondere zu unterrichten ſuchen, und er wird das Geſagte beſtätigt finden. Soll es ſeyn, daß der Eine oder Andere darunter, daß ſelbſt der eine oder andere Italiener ſich aus der Knechtſchaft allgemeiner Sitte hervorwand, und Zeichen tieferer Kunſteinſicht, reineren Kunſtwillens und eines kräftigeren Genius von ſich gab, — abgeſehen davon, daß nur als ſeltene ſchöne Ausnahmen von der Regel ſie erſcheinen, hatten ſie ihren Grund ſicherlich meiſt nur in der Erinnerung an die Größe der eben vergangenen Vorzeit, welche in Paris lebendiger noch lebte denn irgendwo, oder waren es Früchte kräftiger Inſpiration, die auch die Pracht der Umgebung wohl zu verleihen vermag, oder zeichneten ſie endlich vornehmlich ſich doch nur dadurch aus, was die Zeit als charakteriſtiſch wollte, — kühne Freiheit und maſſige Kraft. Und Paris — — „Paris iſt Frankreich!“ iſt ein alter, wahrer Spruch.

England, Dänemark, Schweden — — perſönlich weniger getroffen vielleicht von jenen, alle anderen Beſtrebniſſe weit überragenden

Erſcheinungen der Zeit mochte hie und da dort eine friſchere Spur älteren deutſchen Einfluſſes ſich noch aufbehalten haben, *) ganz frei aber, ganz unangetaſtet von der jetzt auflebenden, italieniſchen Herrſchaft blieben auch ſie nicht, und vergleichen wir ihre Repertoires, ſo ſtellt zum mindeſten ein weit öfterer Wechſel der deutſchen mit den italieniſchen Werken, ein weit größerer Antheil der letzteren an den Vorſtellungen ſich heraus, als vordem, ſo wie Cammer= und Concertſaal bei den fortdauernden Verbindungen, in welche der deutſche Muſikalienhandel ſich mit dieſen Ländern ſeit länger ſchon geſetzt hatte, demſelben Strome auch ausgeſetzt ſeyn mußte, der über dieſen, welcher ſtets ſich der Zeit zum Dienſte zu ergeben pflegt, einen vielgeſtaltigen Italienismus neben nur wenigem beibehaltenen älteren Fond hinwegſpülte. Holland insbeſondere hatte alle muſikaliſche Bedeutung verloren. Rußland — theilte es das Geſchick des übrigen Nordens, ſo muß ihm gleichwohl nachgerühmt werden, daß die deutſche und franzöſiſche Virtuoſität zum mindeſten bei ihm ſtets eine vorzugsweiſe Förderung dadurch fand, daß es dieſelbe zu ſchützen und zu belohnen nach Verdienſt niemals unterließ. Spanien, Portugal und das übrige Süden aber war ja früher ſchon der Milchſohn italieniſcher Zeugungskraft.

§. 214.

Fortſetzung.

Vergeſſen wir über die Klage aber die Bewunderung auch nicht, die andern Sinnes Italien in Hinſicht auf ſolch' Erringen einer neuen allgemeinen Herrſchaft in der muſikaliſchen Welt unleugbar verdient. Wie günſtig nämlich die mancherlei Zeitumſtände auch darauf hin= und einwirken mochten, immer gehörte dazu noch ein Begreifen, ein Durchdringen der Zeit, und dies nicht etwa blos in der Richtung, in welcher die Zeit ihre Beziehungen zur Kunſt äußert, ſondern umgekehrt auch in derjenigen, in welcher die Kunſt wieder ihre Beziehungen hat zur Zeit, alſo gewiſſermaßen in einem gedoppelten, in einem gegenſeitigen Umfaſſen derſelben, was unbedingt eine vielfache, eine immerhin bewunderungswürdige Stärke des Geiſtes wie des Charakters vorausſetzte. Der innere Geiſt der Zeit, ihre Stimmung mochte mit dem Charakter, den Tendenzen der italieniſchen Muſik wohl in einem annähernden, harmoniſchen Verhältniſſe ſich befinden, indem was jene forderte vornehmlich von der Kunſt, dieſe am vollſtändigſten zu bieten im Stande und bereit war; doch hat die Zeit ſelbſt auch

*) Von England und Schweden z. B. iſt hinlänglich bekannt, daß ächt deutſche Tonwerke dort fortan und zu einer Zeit ſogar noch geliebt und hochgeſchätzt wurden, als ſelbſt in ihrem eigenen Vaterlande nur ſelten man dergleichen zu hören bekam.

manche Veränderungen, Erweiterungen und Vermehrungen, beſonders im Material der Kunſt hervorgerufen, und lagen ſolche entfernter hie und da einer bis jetzt in Italien ſtereotyp gewordenen Gewohnheit, ſo konnte ſie, aller inneren Sympathie mit dieſer ungeachtet, gleichwohl um ihrer ſelbſt willen ſich deren keineswegs wieder entſchlagen, machte vielmehr der italieniſchen Muſik zu einer der erſten Bedingungen, dieſe Veränderungen ꝛc. ebenfalls und dergeſtalt zwar in ſich aufzunehmen und mit ſich zu vereinbaren, daß ihr Geiſt, ihr Charakter ſelbſt dadurch nicht geſtört, nicht verändert werde. Andern Seits mußte durch Verminderung allgemeiner Kunſtpflege der Druck der Zeit nicht minder hie und da einen Mangel, eine Beengung der Gränzen, vorzüglich in Betreff der techniſchen Fähigkeiten, hervorrufen, der gleichwohl nicht im Einklang ſtand mit den Forderungen, die jene ihre Stimmung wieder an die Leiſtungen ſelbſt zu machen ſich berechtigt fühlte, und auch ſolchem Mangel alſo hatte Italien, wollte es herrſchen in der Zeit, nothwendig und vollſtändig zugleich abzuhelfen. Noch iſt nicht der Ort hier, ſpecieller, als die allgemeine Andeutung zuläßt, in die Sache einzugehen, aber wem entginge auch blos bei ſolcher noch der Glaube an die eminente Energie, die dazu gehörte, der günſtigſten Zeitumſtände ungeachtet, über alle ſolche Hinderniſſe hinaus ſich eine Herrſchaft, wie bezeichnet, zu erwerben? — Mochte die Zeit ihren Weg vielleicht allein finden in das Herz der Kunſt, und insbeſondere zwar durch die italieniſche Muſik, ſo mußte die Kunſt doch wieder in aller ihrer Aeußerlichkeit ſich für ſolchen Eingang auch eignen, und dies zu verwirklichen, blieb bei obwaltenden Verhältniſſen immer noch Aufgabe Italiens, nicht zu gedenken der Nothwendigkeit, welche für den Charakter desjenigen, der zuerſt Hand an ſolches Werk zu legen beſtimmt war, aus dem Materialismus der Zeit noch erwuchs, durch die Kraft des Genius, welche jenes erforderte, nicht das Bewußtſeyn ſeiner ſelbſt und ſeines äußerlichſten Verhältniſſes zur Welt zu überflügeln und ſo dieſen, ſeinen Genius, in ſich allein vielleicht verlieren zu laſſen, was der Wahrheit der Ausgleichung zwiſchen Kunſt und Zeit unbedingt hätte hinderlich werden müſſen. Ueberzeugen wir uns noch mehr von alle Dem durch Betrachtung deſſen, den Italien gewiſſermaßen als den Vorkämpfer bei ſeinem ſonach heranbrechenden Siegeszuge über ziemlich ganz Europa voranſchickte, und in welchem ſich dem zu Folge alle die dazu erforderliche geiſtige und materielle Kraft gleichſam concentrirte. Dieſer war Giacomo Roſſini, jener Mann, der, 1792 zu Peſaro (einem kleinen Städtchen in der Romagna) geboren, in ſeiner Jugend mit ſeinen Eltern Muſik machend und ſingend in Armuth umherzog, nachgehends aber die umfaſſendſten Studien machte, mit ſeinem Talente, einer unermüdlichen

Thätigkeit und einem beiſpielloſen Glücke auch einen mächtigen Griff that in das Räderwerk des Zeitenorganismus, deßhalb eben ſo lange der höchſten Bewunderung als der heftigſten Anfeindung ausgeſetzt blieb, und jetzt, in dieſem Augenblicke, ausruhend von der unſäglichen Arbeit des vollbrachten Werkes, und nachdem beide Welten faſt im Geiſte ihn geſehen und verehrt haben, in Bologna, wohin nach einem vieljährigen Aufenthalte in Paris er ſich wieder gewendet, durch allerhand wohlthätige Stiftungen, zu denen ein wohlerworbenes unermeßliches Vermögen ihn in den Stand ſetzt, ſeine Lebensaufgabe glaubt vollenden zu müſſen.

Es war im Jahre 1812, als Roſſini mit der erſten von ſeinen im Ganzen nun die Zahl 26 erreichten Opern hervortrat, *) und im Jahre 1817 auch ſchon — kann man ſagen — beherrſchte ſeine Muſe ziemlich alle Theater Italiens, Frankreichs, Englands, Deutſchlands u. ſ. w. und von da herab das geſammte Leben und Treiben der Muſik: **) ein Erfolg, der bis zur letzten ſeiner Arbeiten ſich ſteigerte dann in einem Maaße, daß jetzt der Klang des Namens Roſſini ein welterfüllender genannt werden muß, da nicht blos Europa es war, das jene aufnahm, ſondern über den Ocean hinaus auch bis auf die andere Halbkugel dieſelben drangen. Das Meiſte dazu trugen die Opern: „**Tancredi**“, „**Barbiere di Seviglia**“, „**Otello**“, „**Cenerentola**“, „**la gazza ladra**“, „**Armida**“, „**la Donna de lago**“, „**Semiramide**“, „**le siège de Corinthe**“ (Umarbeitung der älteren Oper „**Maometto**“) und „**le Conte Ory**“ wohl bei. ***) Laſſen wir daher ſie auch vornehmlichſt den Anhaltspunkt für unſere folgende Betrachtung abgeben. In ihrem innerſten Weſen angeſchaut muß jede gerechte Critik alles dramatiſche Element, allen höheren dramatiſchen Kunſtwerth ihnen unbedingt abſprechen, und wer da weiß, als welch' unerſchöpfliche Quelle von Fehlern aller Art dieſer eine große Mangel in jedem Augenblicke ſich zeigt, vermag die Größe des Vorwurfs auch zu ermeſſen, die vom Standpunkte der Kunſt aus ich unverholen Roſſini's Leiſtungen hiermit mache. Dabei macht ſich — um all' meinen Glauben auszuſprechen — ſelbſt in ihren grammatiſchen

---

*) „Demetrio e Politio“, welche im genannten Jahre auf dem Teatro della valle zu Rom aufgeführt wurde.

**) Man ſehe oben; und die Oper wird, als nächſtes muſikaliſches Kunſteigenthum des Volks, unter allen Verhältniſſen und immer die Hauptrichtung moderner Muſikentwickelung bezeichnen.

***) Ich nenne „Wilhelm Tell“ nicht, weil, obſchon unter allen die muſikaliſch werthvollſte, dieſe Oper gleichwohl den geringſten Antheil an Roſſini's hiſtoriſcher Bedeutung haben dürfte.

Theilen eine Leichtfertigkeit, Sorgloſigkeit und Unaccurateſſe bemerklich, daß ſelbſt die mindeſte Strenge nur kopfſchüttelnd und mit bedauerlicher Miene über den Partituren zu weilen vermag. Und dennoch ſollte, *konnte* und *mochte* ein ſolch' unermeßlicher Wirkungskreis ſich um eben dieſe Opern ausbreiten? Wäre die hohe Kunſtbildung, die ernſtere, tiefere Anſicht, welche die Welt vom Weſen, vom Wollen, Sollen und Vermögen unſrer Kunſt in letztvergangener Periode gewonnen, ein kurzer, leerer Traum nur geweſen?! — Ein Räthſel könnte die Erſcheinung uns bleiben, hätten wir nicht vorhin ſchon in den Verhältniſſen der Zeit die vollſte Löſung gefunden. Der unerſchöpfliche Reichthum von lauter wohlklingenden Melodien, die, dem Ohre ſchmeichelnd, ſogleich ſich dieſem, unwiderſtehlich und unauslöſchlich oft, einprägen und Jeden faſt zum unmittelbaren Nachſingen reizen; die wunderbar große Mannigfaltigkeit reizender Verzierungen, womit dann jene Melodien insbeſondere ſich noch umgeben, unbekümmert um ſonſtige Wahrheit und Correktheit der Zeichnung; und die außerordentlich leichte Faßlichkeit, ſonnenhelle Popularität endlich, worin alle dieſe Melodien, Verzierungen ꝛc. ſich der Wahrnehmung vorſtellen, — alle dieſe und dergleichen Dinge, welche der italieniſchen Muſik ſo eigenthümlich und welche *Roſſini* in eben jenen Opern in einer ſo ſtaunenswerthen Ueppigkeit und Kraft entfaltet, — alle dieſe Dinge waren es, welche *allein* der in der Zeit zur Geltung gekommenen ſinnlichen Leidenſchaft der Völker auf Seiten der Kunſt zu entſprechen, ja wo möglich eine noch höhere Belebung zu geben vermochten, und welche daher, da das moraliſche Zeitverhältniß auch jedwede der öffentlichen Geſellſchaft angehörende Muſik nöthigte gleichſam, keinen dahin zielenden Effekt ihrer Organe zu ſparen, auch *der* Muſik eine durchgreifende Herrſchaft in jener Zeit erringen mußten, in welcher am meiſten, jede andere Eigenſchaft zurückdrängend, ſie ſich offenbarten.

§. 215.

Fortſetzung.

Doch iſt damit auch der Umſtand, daß *Roſſini* in *Perſon* — um das Gleichniß noch einmal zu gebrauchen — als der Vorkämpfer erſchien bei dem Siegeszuge, den die italieniſche Muſik jetziger Periode wieder über ziemlich ganz Europa begann, ſchon zur Genüge erklärt? — Keineswegs und ſo lange nicht, als im Allgemeinen wir zugeſtehen müſſen, daß die bis dahin aufgezählten Eigenſchaften der italieniſchen Muſik *überhaupt* auch angehören und daß ein vielleicht höheres Maaß derſelben auf Seiten *Roſſini's* gleichwohl noch nicht im Stande geweſen wäre, dieſen zu dem außerordentlichen Epochenmann zu erheben, als welcher allen

Zeichen zu Folge er doch offenbar erſcheint. Sehen wir zurück. Ich meinte vorhin, die erneuerte Herrſchaft des Italienismus habe nicht blos durch ſeine innere Sympathie mit der Zeitſtimmung hervorgerufen werden können, ſondern eine Vereinbarung ſeiner mit den hie und da der Zeit angehörigen beſondern äuſſeren Kunſtgeſtaltungen auch erfordert, und — hier iſt es, wo insbeſondere Roſſini's ſo höchſt merkwürdige hiſtoriſche Bedeutung beginnt. Die Fortſchritte, welche in Frankreich, Deutſchland u. ſ. w. die Inſtrumentalmuſik gemacht, waren ein Eigenthum der Zeit geworden, deſſen dieſelbe ſich niemals mehr zu entäuſſern vermochte, und deſſen Beibehaltung und Verwendung daher Bedingung blieb, mochte welche andere Geſtalt ſie ſonſt von der Kunſt überhaupt auch fordern. Hätte Roſſini Nichts gethan, als nur mit einer Reihe ſüßer, reizender Melodien ſeine Opern ausgeſtattet, im Uebrigen dieſelben aber beſtehen laſſen in der einmal geltenden italieniſchen Manier, bei aller möglichen Größe und Schärfe des Reizes ſeiner Weiſen wäre das Recht des Vortritts gleichwohl eben ſo ſehr auf Seiten manches andern ſeiner Collegen auch geweſen; indeſſen indem er jene Bedingung auch und im genügendſten Maaße zwar zu erfüllen verſtand, indem er es war, der die deutſchen und franzöſiſchen Inſtrumentaleffekte, wenn zunächſt auch nur in einer gewiſſen Maſſenhaftigkeit, in ſeinen Opern zugleich verwirklichte, der das fremde Süße im heimathlichen Gewande gewiſſermaßen den Völkern zu bieten wußte, war ihm vor Allen auch der Zutritt und die freundlichſte Aufnahme bei dieſen geſtattet. Hundert und mehr Mal ſchon haben unſere Schriftſteller Roſſini als denjenigen Tonſetzer bezeichnet, von deſſen Opern in Italien wie in Frankreich eine völlige Revolution der Inſtrumentirung ausgegangen ſey, aber nirgends noch finde ich, wenn die Thatſache auch erweislich feſtſteht, einen zulänglichen Grund dafür angegeben. Geſchmachtet lange genug hatten die Völker unter der Strenge des Napoleoniſchen Schwertes, und erſchöpft an Geiſt und Leib verlangten von allem Genuſſe, der zu der Zeit, als Roſſini zuerſt auftrat, ihnen geboten werden ſollte, vor allen Dingen ſie Erholung, heitere Stimmung des Gemüths und ſinnliche Lebensermuthigung, um der Anſtrengung willen, die vielleicht ſpäter wieder ihnen werden könnte: in der Muſik bot ihnen alles dies Roſſini; doch konnte, was ſie forderten, ihnen in dem Genuſſe auch nur werden, wenn mit dieſem nicht das Gefühl eines etwaigen Rückſchrittes auch erwachte, wenn er geſchah in einmal nach Auſſen hin gewohnter Weiſe: der in der Muſik hier kein Abgehen von der Sitte ihnen zumuthete, war Roſſini; und ſo ward, was er gab, denn vor Allem auch begierig und dankend empfangen. Mehr noch: eine ſo große Menge Sänger mit der neuen Verbreitung der italieniſchen Oper aus Italien wieder nach Frankreich, Deutſchland

und die übrigen Länder ſich überſiedeln mochte, ihre Zahl reichte gleichwohl für das vorhandene Bedürfniß nicht aus, und den in dieſen Ländern ſelbſt gebildeten, einheimiſchen, ging im Durchſchnitt diejenige umfaſſende muſikaliſche und techniſche Bildung noch ab, vermöge welcher allein ſie allen ſolchen Reichthum in der Verzierungskunſt, wie jener und wie der von der Muſik überhaupt geforderte ſinnliche Reiz nothwendig bedingt, hätten entfalten können; der geringe Aufwand, den die drückenden Zeitverhältniſſe in der künſtleriſchen Erziehung geſtatteten, und der ſchnelle Uebergang, der zwiſchen den verſchiedenen Lebensberufen in Folge jener nur zu häufig ſtatt fand, mochte es zu einer ſo großen als nöthigen Aufmerkſamkeit auf dieſen Gegenſtand nicht haben kommen laſſen; ſofort hilft Roſſini auch dieſem Mangel, der nach dem Bisherigen allein noch der Herrſchaft der italieniſchen Oper (Muſik) hätte hinderlich ſein können, (ſo weit als für den Augenblick nur immer möglich) dadurch ab, daß er alle zuläſſigen Verzierungen in ſeinen Partituren ſelbſt vorſchreibt und nur an deren pünktlichſtes Einſtudiren die in ſolcher Kunſt ungeübten Sänger bindet, was, als dem Gebrauch und dem Vertrauen zur Sängerkunſt zuwider, vorher keinem italieniſchen Componiſten wohl jemals einfallen mochte, was jetzt aber um ſo nothwendiger und wirkſamer für die italieniſche Kunſt war, als es dieſelbe den fremden Mitteln und Organen vollkommen zugänglich machte. Gewiß mit unwiderlegbarer Wahrheit ſagen Wendt und Stendhal in ihren ausführlichen Biographien Roſſini's: „Es iſt nicht ſo lange her, daß man in Deutſchland Roſſini's Muſik, welche das eigenthümliche italieniſche Geſangstalent *) vorzugsweiſe in Anſpruch zu nehmen ſcheint, in dieſer Hinſicht für unausführbar hielt, da ſich ſelten ein Sänger eine ſo halsbrechende Kehlfertigkeit zutrauen mochte, um dieſe Arien, welche noch dazu die Fiorituren alle ſelbſt genau vorzeichnen in ihrem ganzen Umfange vorzutragen. Wie hat ſich das indeſſen ſeit der Zeit, mit welcher Roſſini's Opern immer verbreitetere Aufnahme auf den deutſchen und übrigen, außeritalieniſchen, Theatern gefunden haben, geändert! — Unſere jetzigen Geſangskünſtler machen ihre fruchtbarſten Studien in dieſen, vorzugsweiſe die Stimme begünſtigenden Compoſitionen, welche durch die ſiegreiche Gewandtheit des Organs, die ſie mittheilen, den an ihnen geübten Sänger fortan zu jeder Leiſtung in ſeinem Gebiete befähigen und berechtigen."

Aber ſo ſteht Roſſini als ein Genius da, auf den die Schmähſucht, der Neid, die kalte Orthodoxie oder was immer für eine Leidenſchaft niemals

*) Richtiger wohl hätten ſie hier den Ausdruck Geſangsbildung gebraucht, denn an dem Talent zum Singen fehlte es auch den Deutſchen nie, nur blieb hier die Schule immer noch hinter dem Talent zurück.

ſo unbedingt den Stein hätte werfen ſollen, um ein Paar Leichtfertigkeiten, mit denen er der Schule Schwellen überhüpft, oder um ein wenig geringer Kümmerniß willen, die er hegte, den logiſch-äſthetiſchen Faden zu zerreiſſen; ſteht da als ein Genius, der von der Zeit berufen war, in der Kunſt ſie zu verklären, und der, indem er ihr folgte, ſeine ganze und höchſte Lebensaufgabe auch erfüllte; ſteht da als ein Künſtler, der mit ſeiner Kunſt die Geſchichte ſeiner Tage überwältigte, beide erfaßte mit einer Alles durchdringenden Gewalt, und ſo ſich ſelbſt auf den Flügeln der Zeit auch erhob zu einer der koloſſalſten Erſcheinungen unſerer Geſchichte, die eine ganze Epoche derſelben faſt — und nicht blos macht oder anfängt, ſondern in ſich abſchließt. Und — — war dazu eine mindere Kraft vielleicht bedürftig, als im Dienſte der Kunſt ſich zu erheben zu einem ihrer feſteſten Träger. — Es fällt mir nicht ein, der Kritik entgegen vom Standpunkt der Kunſt aus die Richtung, welche Roſſini in ſeiner Wirkſamkeit genommen, etwa zu vertheidigen, aber ich ſchreibe hier eine Geſchichte. Mag der Kritiker, wenn er Nichts hat, an was er ſich hält, als das kritiſche Objekt, den Mann verdammen; der Hiſtoriker kann es nimmer und auch jener nicht, will auch nur einmal auf die Geſchichte jenes Objekts Rückſicht nehmen. Ich bin überzeugt, Roſſini hätte welches Gebiet zu ſeinem Wahlplatz wählen mögen, er wäre ein großer Mann auf demſelben geworden, hätte als Sieger in jeder Hinſicht es behauptet: ein ſolch' durchaus befähigtes Kunſtgenie erſcheint er, ein Genie, das, geboren kaum, auf das ſchon weit zurückblickte, was Andere mühſam erſt erwerben; aber daß nicht ſich ſelbſt er der Kunſt, vielmehr die Kunſt ihm ſich zum Opfer bringe, war ſein Beruf. Nicht auch ermangelte das Genie der höchſten Intelligenz, und der befindet wahrlich ſich in dem geringſten Irrthum nicht, der Roſſini des Naturalismus zu beſchuldigen den Muth hätte, welcher ein offenbarer Widerſpruch auch wäre mit der That, zu der ich nicht etwa den muſikaliſch tüchtigen „Tell" blos rechne, ſondern die hier ich lediglich in dem finde, was Roſſini vollbracht hat. Wer einer Kunſt ſich zu unterwerfen vermag, daß ſie ſclaviſch ihm dient zu jedem Willen, der muß ihren geiſtigen Organismus auch durchdrungen haben bis auf den letzten Lebensnerv hin, und wer Roſſini näher kennt, denn blos nach ſeinen der Oeffentlichkeit vorliegenden Werken, hat von alle Dieſem mehr als einmal ſich zu überzeugen Gelegenheit gehabt. Indeſſen durfte bei ihm die Intelligenz zu keiner Gewiſſensſache gemacht werden, und ich komme damit auf die letzte Bedingung zu reden, welche die von der Zeit geforderte und realiſirte neue Herrſchaft der italieniſchen Muſik an ihren Vorkämpfer nothwendig ſtellte (ſ. oben). Aller Intelligenz und Genialität ungeachtet lag von jeher doch ein gewiſſes

Etwas in dem Manne, das niemals ihn bei der Kunſt ſelbſt irgend eine Befriedigung finden ließ, und war er ſeiner Kraft ſich bewußt, ſo trat ſofort auch eine innere Nöthigung daneben, von der Maſſe, wo möglich von Allem, was Ohren hat, bewundert, vergöttert zu werden: ein Gefühl, ſo lebendig, daß nicht ſelten ſeine Befriedigung ihm einzig nur Aufgabe ſchien, in welchem bei ſolchem Streben nun aber der Materialismus der Zeit auch ſein vollſtes Genüge erhielt. Man könnte wohl ſagen, daß die Natur Roſſini mit keiner der Einbildungen ausgeſtattet hat, durch welche in der Regel die Künſtler und namentlich die Tonſetzer ſich auszeichnen, doch dafür hatte in eines Gedankens Feſſeln ſie ihn gelegt, der zu Allem ihn vermochte, des Gedankens an Geld; freilich reell genug, um zum Schluß nun alle übrigen Räthſel über ihn auch noch zu löſen, und klar genug, um das Verhältniß zu erhellen, in welchem überhaupt Roſſini und ſein Wirken zu der Richtung der Zeit, wie ihrer Kunſt, in gegenwärtiger Periode ſtand: ein Verhältniß, das, weil allein es Gegenſtand der hiſtoriſchen Forſchung ſein kann, dieſer dann auch verbietet, bei dem Gedanken ſelber länger, denn die Erklärung ſeiner innerſten Nothwendigkeit fordert, ſtehen zu bleiben, und das er in der bisherigen Darſtellung auch ſeine hinlängliche Erklärung gefunden haben dürfte.

Zweiter Abſchnitt.

Beſondere Wirkungen.

§. 216.

Neue Erfindungen, Erweiterungen und Verbeſſerungen in der praktiſchen Muſik und deren Zweigen.

Von da zu den beſonderen oder vielmehr denjenigen Folgen übergehend, welche jene im erſten Kapitel dieſer Periode angedeuteten engen Beziehungen der Zeitverhältniſſe zu unſerer Kunſt ſpeciell in dieſer und namentlich deren Formen, Mitteln und Geſtalten hervorriefen und hervorrufen mußten, werde ich die Ueberſicht vielleicht erleichtern, wenn ich hinſichtlich ihrer Ordnung dieſelben an die im vorhergehenden Abſchnitt dieſes Kapitels aufgezählten allgemeinen Wirkungen derſelben Beziehungen binde, zumal eine unmittelbare Verbindung zwiſchen Beiden kaum ſich noch verkennen läßt.

Als die erſte dieſer allgemeinen Wirkungen erſchien uns: größere Freiheit und Maſſenhaftigkeit im Satze. Selbſt abgeſehen von

der letzteren, an welcher der quantitative Begriff in der Regel zunächſt haftet, durfte auch die erſtere keineswegs blos als eine innere, als eine blos größere Beweglichkeit der muſikaliſchen Erfindung, ſondern mußte als in dem Aeußern der Darſtellung auch errungen gedacht werden, und ſo ſtand ohne Zweifel eine bedeutende Erweiterung und Verbeſſerung der vorhandenen muſikaliſchen Mittel unmittelbar mit ihr in Verbindung, die endlich, wie von ſelbſt gewiſſermaßen, nothwendig auch zu mancherlei neuen Erfindungen in dieſer Beziehung führte und führen mußte, ſo ſehr und über allem Zweifel erhaben, daß in mancher Beziehung ſogar eine ſolch' größere und extenſive Freiheit ſich ſchlechterdings nicht eher wohl erzielen ließ, als bis der Kreis der materiellen Mittel auch ſich um ein Bedeutendes erweitert hatte. Und was in dem Betracht unſerm Auge vor Allem entgegentritt, iſt — eine Erweiterung des Orcheſters, eine Vermehrung der organiſchen Kräfte.

Im zweiten Kapitel der vorigen Periode haben wir zu wiederholten Malen geſehen, wie weit die Kunſt der Inſtrumentirung ſich betreff der Verwendung mannigfaltiger Mittel bis zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts ohngefähr ſchon ausgedehnt hatte. *) Vor Allen waren es Haydn und Mozart, die, namentlich durch die in neuer Form behandelten Sinfonien und Ouvertüren veranlaßt, von 1780 ohngefähr an, auch hierin der alten Gewohnheit manch' energiſchen Stoß damals zu verſetzen ſich berufen fühlten, und einem neuen Inſtrumente über das andere unbedingten Antheil geſtatteten an der orcheſtriſchen Darſtellung. Der größere Reichthum der Ideen, der ſie belebte, verlangte es ſo, und was ſie ſchufen in der Beziehung ward, wie ſo vieles Andere von ihnen, ziemlich allgemeine Norm, mindeſtens dem Aeußeren nach, wenn auch die innere Kraft, welche ſie dadurch entwickelten, meiſt unerreicht bleiben mußte. Indeſſen waren durch die Größe und Gluth des Genius dieſer Männer manche andere Geiſter geweckt, gehoben und erwärmt worden, und waren unter dieſen und ſolchen Geiſtern auch nicht lauter ſolche von tieferer innerer Kraft, ſo waren doch viele darunter von innerem lebendigem Muthe, der, wenn er nicht eine gleiche Einheit zwiſchen Form und Gehalt, als bei den Werken genannter Heroen ihm unverkennbar entgegen leuchtete, zu erreichen vermochte, um ſeiner eigenen Geltung willen doch in der Form zum geringſten ſich glaubte bethätigen zu müſſen, und der dann (unwillkührlich faſt) zunächſt gewöhnlich griff nach einer verſtärkten Maſſe der Inſtrumente, um ſo mehr, als ſolche auch nur eine buntere Farbenmiſchung ihm geſtatteten. So ſehen wir nun kurz nach Mozart und Haydn

*) Vergl. beſonders daſelbſt die §§. 173 ff.

ſchon hie und da einen neuen Stern hereinblitzen in das Reich des Orcheſters, ſo gewiß die Ausnahme, der einzelne Fall noch nicht als Regel angeſehen werden darf. Nun aber trat **Beethoven** auf. Wir haben uns einen Begriff über Weſen und Art ſeines Wirkens, über die Bedeutung ſeiner Erſcheinung zu verſchaffen geſucht. *) Gewaltigeres wollte er bringen im Innern; gewaltigere Mittel bedurfte er daher auch im Aeußern; und war die Wirkung, welche er hervorbrachte, eine vorher nie gekannte, ſo lag auch die Gefahr nicht mehr fern, daß man nicht etwa die Einheit blos, zu welcher er ebenfalls die größere Maſſe von Inſtrumenten zu verwenden wußte, und die Harmonie, in welcher dieſe ſtand mit der auch größeren Energie ſeiner Gedanken und Ideen, ſondern eher die Maſſe ſelbſt nur als Urſache davon erkannte, und daher dieſe auch zur Regel und Canon des Satzes und des orcheſtriſchen Inhalts erhob. Hat doch das Recht des Stärkeren im Aeußerlichen ſtets die Maſſe, den Glauben des Volkes für ſich. **Beethoven** zur Seite muß hier auch **Cherubini** wohl genannt werden, der, nach Jenes Vorgange, ſofort ebenfalls mit größern Maſſen zu arbeiten anfing und zum größten Theile nicht minder erreichte, was er wollte. Vornehmlich traf die Vermehrung und Erweiterung den Blaschor. Ich will zwei Beiſpiele anführen, die in ihrer Vergleichung den Beginn dieſer Erweiterung der orcheſtriſchen Mittel der Zeit nach ziemlich mitten in ſich einſchließen ſollen, und man mag daraus ermeſſen, wie ſchnell und weit jene um ſich griff. Im Jahre 1786 beſetzte **Naumann** das Orcheſter ſeiner Oper „Tutto per Amore" außer dem Streichquartett mit zwei Flöten, zwei Hoboen, zwei Hörnern, zwei Trompeten und Pauken; 1812 gebrauchte C. M. v. **Weber** zu ſeiner Oper „der Beherrſcher der Geiſter" neben dem Streichquartette ſchon zwei Oboen, zwei Clarinetten, zwei Pauken, alſo **neun** Blechinſtrumente. Welch' großer Unterſchied in der Quantität! und um wie viel größer, ziehen wir auch die maſſigere Klanghaltung der vermehrten Blechinſtrumente noch in die Berechnung! — Nicht genug aber. **Roſſini** erſcheint, läßt geigen, pfeifen, blaſen und trommeln in ſeinen Ouvertüren und Opern, daß die Wände zittern möchten, aber der Liebreiz ſeiner Melodien, die Einheit ſeiner Richtung mit dem Geiſte der Zeit hat alle Welt, alles Volk zu ſehr für ihn eingenommen, als daß man auch nur einen Augenblick auf den Gedanken hätte kommen mögen, hier trage er die Farben doch etwas zu ſtark auf, und die Maſſenhaftigkeit ſeiner Mittel ſey kein weſentlich integrirender Theil der Urſache ſeiner Wirkungen. **Spontini** dann ſuchte in ſeinen ſpäteren Werken wo möglich noch den Landsmann zu übertreffen,

*) S. vorhin beſonders die §§. 208. ff.

und mochten die Italiener ſich gefallen in ſolch' allſeitigem Zuſammenraffen der praktiſchen Organe, ſo durfte der Franzoſe und der von den Schwachheiten der Zeit nicht minder angeſteckte oder hingeriſſene Deutſche viel weniger zurückbleiben, da ſie es ja geweſen, welche ſolchen Reichthum auf dieſem Gebiete herbeigeſchafft, und da hier von jeher ja ihr Ruhm, Vorzug und höhere Geltung vor den Italienern gelegen. Wo nur irgend ein Pinſel ſich auffinden läßt, einen neuen Farbenſtrich zu thun in das bereits coloſſale, hellſchimmernde Gemälde, — er wird herbeigeholt und mit aller Anſtrengung des Talents und der Taktik hingeworfen auf das Tableau, bis ein, durch die gänzliche Vermiſchung des Colorits zu fühlbar gewordenes Uebermaaß von ſelbſt wieder zum Nachlaß führt. „Gott Lob!" — ſagte der ſelige Zelter einſt, als er aus dem Theater kam und den Zapfenſtreich hörte — „da hört man doch einmal wieder eine ſanfte Muſik!" — ſo maſſenhaft erſchien ihm ſchon damals der Aufwand im Orcheſter: wenn jetzt er außer dem Streichquartett noch die zwei Hoboen, oft vier Clarinetten und Baſſethörner, zwei und mehr Fagotte, vier Hörner, eben ſo viele Trompeten, Poſaunen, Ophycleiden, Trommeln, Pauken und was Alles noch, das ſchon ſeit Ende gegenwärtiger Periode und vornehmlichſt durch franzöſiſchen Uebereifer ins Orcheſter gekommen iſt, und in der gebräuchlichen unaufhörlich maſſigen Verwendung zwar hörte, — vielleicht daß zu bloßer Ironie ſein Urtheil ſich nicht einmal mehr geſtimmt fühlte.

§. 217.

Fortſetzung.

Eine ſolch' ungemeine Erweiterung des Orcheſters führte nothwendig aber auch mancherlei Verbeſſerungen an den ſchon vorhandenen, wie Erfindungen von völlig neuen Inſtrumenten mit ſich, da, abgeſehen davon, daß durch letztere eigentlich eine wirklich reelle Vermehrung der organiſchen Kräfte möglich werden konnte, durch erſtere allein man zu derjenigen beſtimmteren Scheidung der verſchiedenen Tonfarben, wie zu derjenigen Vermeidung eines Zuſammenfließens des Colorits zu gelangen im Stande war, welche bei Anhäufung ſo ungleich vieler und mannigfaltiger Mittel deſto nothwendiger und unerläßlicher erſcheinen mußte, je näher dieſe Mittel oft in ihrem innern wie äußern Charakter mit einander verwandt waren, und je verſchiedener der Effekt ſeyn ſollte, den ſowohl im Einzelnen als im Zuſammenwirken ſie hervorbringen ſollten. Daher betrafen auch dieſe bloßen Verbeſſerungen ſchon vorhandener Inſtrumente eben ſo wohl als die Erfindung völlig neuer meiſt nur den Umfang und die Ausgleichung

der verſchiedenen Tonregionen, um durch Erweiterung dieſer der höheren, freieren Fantaſie einen möglichſt freieren Spielraum in dem darſtellenden Stoffe zu verſchaffen.

Das Streichquartett übrigens blieb — wie ich früher ſchon einmal ſagte — von jeder weiteren weſentlichen Aenderung ausgeſchloſſen, und die circa zehn Octaven, über welche ſich ſein Spiel der Klanggröße nach auszubreiten vermag, ſind wahrlich auch Raum genug für jede und wenn noch ſo bilderreiche Darſtellung. Erinnere ich mich Recht, ſo verſuchte der große Geiger Spohr *) zwar einmal, durch Verkürzung des ſogenannten Saitenhalters und Verbindung der Saiten in einem Bunde unter demſelben der Violine eine höhere Vibrationskraft und dadurch vielleicht auch eine vollere Klangmaſſe zu verleihen; allein nicht blos, daß dieſe Veränderung gar keinen Einfluß auf die ſonſtige Conſtruction und Produktionsfähigkeit des Inſtruments ſelbſt äußerte, ſondern ſie kam auch nicht einmal zur allgemeineren Einführung. Dagegen ſchienen die Blasinſtrumente auf jedem Schritte noch den geiſtigen Bewegungen der Tonſetzer wie Virtuoſen eine läſtige Hemmniß in den Weg zu ſtellen, und beſonders waren die letzteren es, welche daſſelbe wegzuräumen mit allen Kräften ſich angelegen ſeyn ließen.

Die Flöte nämlich fand in ihren Meiſtern Anton Bayer (früher Profeſſor am Conſervatorium zu Wien, jetzt Rechnungsverwalter auf dem Gute Reichenbach), Theobald Böhm (in München), Fürſtenau (in Dresden), Drouet (Capellmeiſter in Coburg) u. A. eifrige Verbeſſerer. Nicht nur, daß ihre Skala durch eine größere Anzahl von Klappen um ein Bedeutendes mehr ausgeglichen wurde, ſondern durch Verlängerung ihrer Röhre ward ihr Umfang nach der Tiefe hin, wo derſelbe am wenigſten auszureichen ſchien, auch noch mehr erweitert, und durch mancherlei andere Veränderungen in ihrer Conſtruktion ihre Anſprache und Spielweiſe um Vieles erleichtert. Aehnlich verhielt es ſich mit der Oboe, der Clarinette und dem Baſſethorn, in Beziehung auf welche vor Allen der raſtlos thätige Iwan Müller (in Caſſel) ſich große Verdienſte erwarb; und mehr noch mit dem Fagott, der beſonders in dem Herzogl. Naſſauiſchen Cammermuſikus und ausgezeichneten Fagottiſten Almenräder einen der thätigſten Förderer und Verbeſſerer in gegenwärtiger Periode fand. Die Verbeſſerungen ſelbſt alle ſpeciell aufzuzählen oder in einer förmlichen Beſchreibung ſogar ausführlich darzuthun, kann nicht hier meine Aufgabe ſeyn, ſondern

*) S. einen der ſpäteren Paragraphen dieſes Kapitelabſchnitts.

gehört der betreffende Unterricht darüber in die beſondere Geſchichte der einzelnen Inſtrumente und die biographiſchen Betrachtungen ihrer Vollbringer.

Von großer Wichtigkeit waren ferner die Verbeſſerungeu, welche dem zu Folge auch die Blechinſtrumente zu gleicher Zeit erfahren ſollten, und wie dort, bei den Holzinſtrumenten, waren es hier ebenfalls vornehmlich Deutſche, denen das Verdienſt großer Leiſtungen für die Kunſt zugeſtanden werden muß. Zunächſt gehört dahin wohl die Erfindung oder vielmehr Entdeckung der Ventile an den Hörnern und Trompeten. Wie ſehr die aus voriger Periode her ſchon bekannten Inventionshörner das Spiel auf dieſen Inſtrumenten erleichtert und in den verſchiedenen Skalenfolgen möglich gemacht haben mochten: eine volle Ausgleichung der einzelnen Töne und Tonregionen war auch dadurch noch immer nicht erzielt, nun aber, durch die Ventilhörner, und wenn eines Theils vielleicht auch etwas auf Koſten der charakteriſtiſchen Klangfarbe des Horns überhaupt, wirklich doch und vollkommen erreicht worden. Der Cammermuſikus Heinrich Stötzel aus Pleß in Oberſchleſien war es, der zuerſt, und zwar im Jahr 1814, auf den Gedanken einer ſolchen Conſtruktion des Inſtruments gerieth, und wenn ein Franzoſe, Namens A. Dauverné, noch 1826 damit als einer „von ihm ſo eben gemachten Erfindung" hervortritt, ſo iſt dies eine jener Anmaßungen, deren wir in unſerer Kunſt ſchon zu oft an den Franzoſen erlebt haben, als daß wir darüber ſonderlich verwundert ſeyn könnten. Anfangs wurden dieſe Art Hörner nur mit einem oder zwei Ventilen gebaut, im Jahre 1830 aber trat endlich der Inſtrumentenmacher C. A. Müller in Mainz mit einem Horne von drei Ventilen auf, dem nun kein Ton in der Skala ſeines geſammten Umfangs mehr fehlte. Dann mag auch des ſog. Cor à pistons noch gedacht werden, das der Pariſer Profeſſor und Horniſt Meifred bauete und der Brüſſeler Inſtrumentenmacher Sax in ein Cor omnitonique verwandelte, obſchon daſſelbe im Grunde nichts weiter iſt als ein wenig verändertes Inventionshorn. — So tief indeſſen alle dieſe Verbeſſerungen und Erfindungen in das Weſen der Harmoniemuſik eingriffen, und ſo weſentliche Erleichterungen dem tondichteriſchen Bewegen in derſelben dadurch verſchafft worden waren, fehlte der Blechmuſik insbeſondere doch immer noch eine Gleichſtellung mit der Rohr- und Geigenmuſik dahin, daß ſie ohnerachtet ihrer mehrfachen Poſaunen in der Tiefe gleichwohl eines Stützpunkts entbehrte, ſo durchgreifend und voll, als erſtere in dem Contrafagott und letztere in dem Contrabaß unleugbar beſitzt, und um eine derartige Gleichſtellung dann auch zu erzielen, erſchien endlich die Ophicleide, oder Basse d'harmonie genannt, eine dem Contrafagott ähnliche Contra-

poſaune, die zwar 1806 ſchon erfunden worden war, jedoch weit ſpäter erſt in allgemeineren Gebrauch aufgenommen wurde. Kann ich übrigens keineswegs der Meinung beiſtimmen, als ſey mit ſolcher Einführung der Muſik überhaupt ein ſonderlicher Dienſt geleiſtet worden, da die Gränzen der Schönheit ohnmöglich dem Tone eine ſolch' weite Ausdehnung bis zu den äußerſten Gränzen der Produktivität geſtatten, ſo mag der angeführte, außerhalb ſolchen Streites liegende Zweck gleichwohl damit erreicht und das Inſtrument immer der hiſtoriſchen Erwähnung, zumal in ſofern werth ſeyn, als es nicht wenig zur Darlegung jener Maſſenhaftigkeit beiträgt, durch welche jetzt man hauptſächlich im Orcheſter wirken zu müſſen glaubte, der vielen anderen eben dahin zielenden Beſtrebungen nicht zu gedenken, die, weniger glücklich, keine Aufnahme in dem Orcheſter ſelbſt finden ſollten, und daher meiſtens in ihrer erſten Entſtehung auch beharren blieben.

Die allermeiſten, weſentlichſten und größten Verbeſſerungen, Umgeſtaltungen und Erweiterungen indeſſen erfuhren unter allen Inſtrumenten wohl die Clavierinſtrumente, um ſo begreiflicher aber auch, als für ſie ſowohl die Tonſetzkunſt als die Virtuoſität immer am thätigſten ſich bewies, und durch deren bedeutend freiere Richtung eben hier jene und ſolche Veränderungen hervorgerufen wurden. Der Umfang, der in letzter Periode noch kaum und zum Höchſten fünf Octaven hier ausgemacht hatte, erweiterte von Jahr zu Jahr ſich und nach der Tiefe wie nach der Höhe zu ſchnell bis zu ſechs Octaven und noch darüber hinaus. Auf dem Wege akuſtiſcher Verſuche gefundene Verbeſſerungen im Bau, in der geſammten Conſtruktion, dem Material und allen Stücken faſt, die zu erſterem gehören, und worin namentlich einige Wiener Inſtrumentenmacher, als Stein und Streicher, Pleyel und Erard in Paris, Broadwood in London, Schiedmaier in Nürnberg und Stuttgart, Grüneberg in Halle u. A. ſich auszeichneten, machten den Ton voller, ſtärker, biegſamer, klangreicher, und noch war die gegenwärtige Periode nicht vorüber, als wir dieſes Inſtrument ſchon und nicht allein ſeiner eigentlichen Beſtimmung, als Repräſentant des Orcheſters in der Hausmuſik zu dienen, durch ſeine außerordentliche Kraft ſelbſt nach Außen hin immer näher gerückt, ſondern zum ſelbſtſtändigſten Concertinſtrumente ſogar erhoben finden.

§. 218.

Fortſetzung.

Zwei andere Gegenſtände endlich, welche nothwendig noch hier zur beſondern Betrachtung kommen müſſen, weil eben ſo wichtig für die

Geſammtgeſtaltung der praktiſchen Muſik und ihrer öffentlichen Cultur als nicht minder wahr aus den Beziehungen, welche die Zeitverhältniſſe mit ihren Folgen in der allgemeinen Kunſtrichtung auf dieſe äußerten, hervorgegangen, ſind: die außerordentlichen Fortſchritte, welche jetzt der Notendruck im Vergleich zu früheren Zeiten erfahren ſollte, und die Erfindung eines äußeren Maaßes für die Zeitverhältniſſe in der muſikaliſchen Bewegung.

Um über erſteren, den insbeſondere in die Darſtellung zu ziehen ſich bisher nur ſelten Gelegenheit fand, einen zuſammenhängenden hiſtoriſchen Ueberblick zu gewähren, bin ich genöthigt, etwas weiter auszuholen.

Wie zu ſeiner Zeit gemeldet, *) war es Ottavio Petrucci in Venedig, welcher die Kunſt, auf gleiche Weiſe Notenwerke zu drucken, als man damals ſchon Schriftwerke druckte, ins Leben führte. Die gegen jeden hiſtoriſchen Satz leicht abergläubiſche Neuzeit hat in ihrer critiſchen Eitelkeit zwar auch dieſe Thatſache ſchon zu bezweifeln geſucht und durch allerhand vorgeblich aufgefundene Documente ein noch ungleich höheres Alter der Notentypendruck-Kunſt beweiſen, namentlich aber die Ehre ihrer Erfindung für Deutſchland vindiciren wollen; indeß ſind die Gründe, welche man bisher gegen jene allgemeine Annahme vorbrachte, noch zu unzulänglich und wenig authentiſch, als daß der Geſchichtſchreiber wagen dürfte, eine weitere Rückſicht, denn ihre bloße Erwähnung in ſich ſchließt, auf ſie zu nehmen oder gar von dem, was erwieſen ſo lange als richtig gegolten, ohne innigere Ueberzeugung abzugehen. Johann Gottlob Immanuel Breitkopf in Leipzig **) verbeſſerte dann dieſe Kunſt und in einem Maaße zwar, daß die Nachzeit unbedingt ihn als gleichſam einen zweiten Erfinder derſelben anerkennen mußte, da die Petrucci'ſche Druckmanier bis dahin bereits ſo gut als ganz verloren gegangen war, und man meiſt mit den gegoſſenen Noten des Pariſer Buchdruckers Jacques Sanlecque ***) ſich beholfen hatte, die eben ſo weit aber von der Vollkommenheit Breitkopfſcher beweglicher Typen entfernt waren, als die Notentypen, welche der Harlemer Buchdrucker und Schriftgießer Enſchede, der ziemlich gleichzeitig mit Breitkopf lebte, verfertigte, ſchon der Zeit ihrer Entſtehung nach als Nichts denn bloße Nachahmungen des

---

*) Man ſehe beſonders die §§. 74 ff. des vierten Kapitels der Vorgeſchichte.

**) Geboren daſelbſt 1719, und geſtorben als Chef eines ausgedehnten muſikaliſchen Fabrik- und Handelsgeſchäfts 1794.

***) Geb. 1558, geſt. 1648.

Breitkopfſchen Erfundes angeſehen werden müſſen, der nun um ſeiner wirklich ſeltenen Vollkommenheit willen, und weil bis dahin keine andere Art des Notendrucks bekannt war, allgemeine Norm für dieſen blieb bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts, wo nach und nach der Kupfer-Noten-Stich mehr Eingang fand. Daß die ungleich höhere Schönheit, wodurch dieſer vor dem Typendrucke ſich auszeichnete, dazu das Meiſte wohl beitrug, läßt ſich leicht begreifen; doch war auch er noch keineswegs geeignet, in die Verbreitung der (um mich ſo auszudrücken) muſikaliſchen Werke ein regeres Leben und einen höheren Schwung zu bringen, indem, was die Eleganz auf der einen Seite hierin vielleicht förderte, von der Koſtſpieligkeit auf der andern wieder geraubt wurde. Tauchnitz in Leipzig wollte dem Uebel dadurch abhelfen, daß er die von Firmin Didot in Paris erfundene Stereotypie auf den Notendruck anwendete; doch trat er dadurch im Aeußeren dem Typendrucke wieder zu nahe, von welchem der geſteigerte Geſchmack und der Reiz ſchönerer, eleganterer Formen das Wohlgefallen bereits abgewendet hatte, und es war ſomit in Wahrheit eine ſehr wichtige Erſcheinung, daß die gegen Ende des vorigen Jahrhunderts noch von Aloys Sennefelder erfundene Kunſt der Lithographie jetzt auch auf den Notendruck angewendet und dadurch dem doppelten Bedürfniſſe der Eleganz und Wohlfeilheit auf eine ſo ſehr entſprechende Weiſe entgegengekommen wurde. Irre ich nicht, ſo iſt die allgemeinere, wirkſamere Einführung dieſer Notenlithographie ein Verdienſt der Handlung André in Offenbach, welche ſpäter auch den in England aufgekommenen Zinn-Notendruck nach Deutſchland brachte, der jetzt ziemlich als allgemeinſte Druckweiſe gilt und ſowohl an Zeit-, wie an Geldaufwand die bedeutendſten Erſparniſſe geſtattet, was auf den Muſikalienhandel dann und mittelbar durch dieſen auf die geſammte öffentliche Muſikpflege von dem weſentlichſten und quantitativ jedenfalls vortheilhafteſten Einfluſſe ſeyn muß.

Letzteres Maaß, den Chronometer, anlangend, treten mehrere dahin gehörige Beſtrebungen uns entgegen.

Seit dem Entſtehen einer förmlichen Menſuralmuſik hatte man nach und nach auch immer mehre meiſt italieniſche Ausdrücke in der Terminologie eingeführt, welche gewiſſermaßen als accidentale Bezeichnungen der Tempi dienen ſollten und nach altem Herkommen ja auch jetzt noch dienen. Welch' ungemein freien Raum aber dieſe Ausdrücke dem eigenen Ermeſſen und Gefühle des ausübenden Künſtlers geſtatten, weiß eben ſowohl Jeder, als Wenige noch ſeyn werden, welche ſich nicht von der Willkühr und den Zufälligkeiten ſchon überzeugt hätten, denen demnach ein Tonſetzer, der die lebendige Vorführung ſeiner Dichtung einem Zweiten und Dritten überlaſſen muß, Preis gegeben iſt, da wahrlich doch wenn nicht der größte,

doch ein großer Theil der Wirkung eines Tonwerkes lediglich von der richtigen Wahl ſeines Zeitmaaßes bei der Ausführung abhängt. Nicht zu gedenken, daß ſelbſt der richtigſte und feinſte Geſchmack hierin das Falſche wählen kann, hängt dieſe Richtigkeit und Lauterkeit für ſich auch noch von ſo manchen momentanen Nebenumſtänden ab. So lange die Objekte der Darſtellung ſowohl als die Darſtellung ſelbſt ſich noch in dem Kreiſe einer gewiſſen ſchönen Einfachheit und markigen Fülle des einen Hauptzuſtandes der Seele oder Vorſtellung hielten, mochte die Sache angehen, ſo oft auch wohl ſchon damals der Mangel eines ſichereren Maaßſtabes in dieſer Beziehung gefühlt wurde. Das eine Univerſelle, Ganze in blos ſeinen Hauptbeziehungen theilte ſich eher dem fremden Urtheilsvermögen in ſeiner Wahrheit mit. Jetzt indeſſen, als ein ungleich reicheres, beziehungsvolleres Leben der Vorſtellungen, Ideen und Gefühle ſich in die Objektivität der Darſtellung hineindrängte, als in dieſer ſelbſt dann auch ein weit figurenreicheres, bildervolleres Spiel hervortrat, als nicht mehr ſo ſehr die Schönheit und Wahrheit des Ausdrucks allein den Gegenſtand künſtleriſcher Beſtrebungen ausmachte, ſondern Vieles von dieſen auch nur geſchah zum bloßen Reiz der Sinne, — jetzt reichte jene unbeſtimmte Bezeichnung der Tempi um ſo weniger aus, und mußte letzterwähnter Mangel um ſo fühlbarer hervortreten, als das Sinnliche ſich ſtets auch nur ermeſſen läßt mit den Sinnen, für welche die Bezeichnungen, die bis dahin im Gebrauch, aber ſchlechterdings keinen weſentlichen Stoff boten. Ein Mittel aufzufinden, durch welches das Maaß der Zeitbewegung eines Tonſtücks mathematiſch gleichſam beſtimmt und abgemeſſen werden könne, ward Nothwendigkeit jetzt, wo Mangel an Bildung, Fähigkeit und Einſicht, wie entgegenſtrebende Stimmung nur noch leichter denn ehedem das Falſche darin zu treffen vermochte, und wo die Richtigkeit des Zeitmaaßes doch ein um ſo höheres Recht noch hatte an der Wirkung eines Tonwerks. Mancherlei darauf hinausgehende Verſuche wurden auch bei Zeiten ſchon gemacht, aber immer vergebens, und ſo laut das Bedürfniß ſich ausſprach, ſeine volle, genügende Befriedigung folgte doch erſt 1815 durch den von dem Wiener Hofmechanikus Johann Nepomuk Mälzel,*) der auch im Bau einiger ſehr kunſtreicher Automate ſich auszeichnete, erfundenen ſog. Metronom, der durch andere Mechaniker, beſonders aber durch Gottfried Weber, dann eine ſehr weſentliche Vereinfachung in ſeiner Conſtruktion erfahren ſollte.**) Unbezweifelt kann ein ſolches Zeitmaaß nur

---

*) Geb. zu Regensburg 1772 und geſt. vor einem Paar Jahren in Amerika.

**) Eine ausführliche Beſchreibung des Mälzelſchen Metronoms ſowohl, als worin die hier angedeuteten Vereinfachungen deſſelben beſtehen, findet man, außer meinem

zur allgemeinen Grundlage der Tempobeſtimmung eines Tonſtücks dienen, und müſſen die einzelnen, durch den Ausdruck gebotenen, feineren Nuancirungen der Bewegung immer dem Gefühle und der Einſicht des Ausübenden überlaſſen bleiben; aber auch nur die richtige Baſis blos in Etwas gewonnen, und die Möglichkeit des Irrthums iſt ſofort eine weit geringere. Das erkannte ſelbſt der von dem höchſten und innerſten Weſen der Kunſt heiß durchglühete Beethoven an, als er Mälzels Erfindung kennen lernte, und wenn ſein damals ausgeſprochener Wunſch, daß dieſer Metronom allgemein eingeführt werden und darnach die Tonſetzer in Zukunft ihre Tempi beſtimmen möchten, nicht ſo bald auch außerhalb der eigentlichen Künſtlerwelt in Erfüllung gehen wollte, als ſelbſt er hoffte, ſo lag die Schuld davon wohl einzig nur in der Anfangs etwas großen Koſtſpieligkeit der Maſchine, wie in der ſeltenen Bereitwilligkeit des größeren Publikums, Etwas als ungenügend anzuerkennen, was ſo lange ihm hat genügen müſſen.

§. 219.

Entſtehen der Muſikfeſte und ihre Wirkungen.

Ueberlaſſen wir indeſſen jede weitere ſolche critiſche Anſchauung der Sache der beſonderen Lehre von dem muſikaliſchen Takte und ſeiner Wiſſenſchaft und ſchreiten lieber zu einer andern beſondern Erſcheinung fort, welche unmittelbar von der durch die Beziehungen der Zeitverhältniſſe auf die Tonkunſt und deren öffentliche Pflege erzeugten allgemeinen Liebe zu größerer Freiheit und Maſſenhaftigkeit, und namentlich von der letzteren, in dieſer hervorgerufen wurde, und welche, bei der außerordentlichen Theilnahme, womit ſofort ſie in jedem Kreiſe künſtleriſcher Cultur und in den meiſten Gegenden des geſammten muſikaliſchen Europa's aufgenommen wurde, den augenſcheinlichſten, weil äußerlichſten und ſicherſten Beweis zugleich liefert für das Vorhandenſeyn jener in dem möglich höchſten Grade. Ich meine vor allen Dingen darunter die größeren Muſikfeſte, jene außergewöhnlichen muſikaliſchen Feiern, die ſo häufig jetzt ſowohl von mehreren einzelnen muſikaliſchen Corporationen, als von den zerſtreuten Kräften ganzer Gegenden, Länder und Städte durch gemeinſchaftliche Aufführung insbeſondere dafür berechneter, größerer Tonwerke begangen zu werden pflegen, und deren Entſtehen ebenfalls erſt in den Anfang der gegenwärtigen Periode fällt. Allerdings hatte England auch früher ſchon, aus Anlaß der ſeit vielen Jahren

---

„Univerſallexicon der Tonkunſt“ (Art. Chronometer), auch in meiner „Muſikwiſſenſchaft“ pag. 303 ff.

dort eingeführt geweſenen jährlichen Gedächtnißfeiern Händels, dergleichen großartigere muſikaliſche Concertproduktionen veranſtaltet; indeß ſofern dieſelben zum Oefterſten doch nur jährlich einmal und an einem beſtimmten Orte, *) auch lediglich zu dem einen Zwecke der Erinnerung an Händels einſtigen Aufenthalt in England ſtatt hatten, und in ſofern auch blos die mehrfachen einzelnen Capell- und Chor-Inſtitute der großen Hauptſtadt Albions daran Theil zu nehmen pflegten, können, der häufig merkwürdigen Coloſſalität ihres äußeren Umfangs ungeachtet, dieſe Produktionen gleichwohl nicht im ganzen Sinne des Wortes denjenigen Feiern zur Seite geſtellt werden, an welche heute wir bei dem Worte „Muſikfeſt“ zu denken gewohnt geworden ſind, zu denen vertragsmäßig mehrere Städte und Gegenden die nöthigen Mittel zuſammentragen, die ſonach gewiſſermaßen das Princip der Volksthümlichkeit zugleich auch in ſich ſchließen, wobei die Kunſt nicht aus ihrem Kreiſe heraus blos dem Volke ſich darbietet, ſondern wobei im Volke ſelbſt gleichſam, in der Geſellſchaft und deren verſchiedenen Kreiſen zu lebendigerer Verkörperung ſie ſich vereinbart, die, andern Volksfeſten gleich, auch wohl mehrere Tage zn dauern pflegen, und wie dergleichen keine Zeit noch, vor dem laufenden Jahrhunderte, ſo weit nur die Geſchichte reicht, erwieſener Maaßen je geſehen hat.

Auch die größeren Geſangsfeſte, welche gleich mit Anfang der gegenwärtigen Periode der damals neu organiſirte Schweizeriſche Muſikverein, dem einſt Hans Georg Nägeli mit ſo vielem, unermüdlichem Eifer vorſtand, in mehreren der bedeutenderen Städte der deutſchen Schweiz veranſtaltete, glaube ich noch nicht hierher rechnen zu dürfen, da, erfüllten ſie einerſeits auch die Forderungen, welche die Volksthümlichkeit an ſolche Feſte ſtellt, ſie anderer Seits doch, und vielleicht durch das Viele dort, der künſtleriſchen Bedeutung wenig Genüge leiſten mochten, und indem überhaupt auch ihre Tendenz weniger dahin ging, die Kunſt in ihrem Ganzen im Kreiſe des Volks zu pflegen, als andere geſellſchaftliche oder kirchliche Zwecke des Volks, mit denen Muſik verbunden ſeyn konnte, damit zu erreichen. Und Solchem zu Folge fällt dann das Entſtehen von dergleichen Feſten erſt zuſammen mit den dahin gehenden Beſtrebungen und Unternehmungen des damaligen Cantors zu Frankenhauſen, jetzigen Muſikdirectors in Hildesheim, Georg Friedrich Biſchoff **): eine Thatſache, welche dann ferner auch beweiſt, in welch' unmittelbarer Beziehung ſogar dieſe Erſcheinung ſtand zu den

*) In der Weſtminſterabtey zu London.

**) Geboren zu Ellrich an der Preußiſch-Hannoverſchen Gränze 1780.

damaligen eigentlichen, d. h. politiſchen und moraliſchen, Verhältniſſen der Zeit. Datirt ſich nämlich der erſte Anfang unſerer Muſikfeſte auch von dem Jahre 1810 her, wo genannter kunſterglüheter Mann aus ſcheinbar eigenem innerem Antriebe am 20. und 21. Juni eine Menge der erſten und angeſehenſten Künſtler und Dilettanten der näheren und ferneren Umgegend um ſich verſammelte, um die möglichſt großartigſte Ausführung der „Schöpfung" von Haydn, der erſten Sinfonie von Beethoven und anderer geeigneter Werke nicht allein mit ungewöhnlich ſolenner Muſikfeier zu begehen, ſondern auch dem bei mehreren kleineren Vorgängen ſich zu deutlich ausgeſprochenen Verlangen des Publikums nach Mäſſenhaftigkeit und einer Vereinbarung der quantitativen mit der qualitativen Größe nachzukommen, ſo gewannen dieſe Feſte doch eigentlich erſt an der nöthigen Popularität, eine dauernde Wiederholung ihnen zu ſichern, als ſie wirklich ſich an äußere beſondere Begebenheiten im Leben knüpften, ihre nächſte Veranlaſſung aus dem Kreiſe dieſer zu holen anfingen. Für den Gründer der Feſte ſelbſt war eine ſolche Veranlaſſung die im nächſten Jahre (Monat Auguſt) von Seiten des franzöſiſchen Gouvernements an ihn ergangene Aufforderung oder vielmehr Weiſung, zu Ehren Napoleons in der Stadt Erfurt ein ſolches und zwar möglichſt großes Muſikfeſt zu veranſtalten, dem er auch nachkam, und kaum ein Jahr ſpäter abermals nachkommen mußte. Aber zu ziemlich gleicher Zeit hatte ſich auch zu Wien ein großer Theil der öſterreichiſchen Muſikkräfte zu wohlthätigem Zwecke verſammelt: ein Frauen-Verein, der ſich daſelbſt zur Unterſtützung im Kriege Verwundeter gebildet, war die Veranlaſſung. Eine ähnliche Erſcheinung, nämlich die Noth der nach der Schlacht bei Leipzig in dem Lazareth zu Frankenhauſen liegenden vielen kranken und verwundeten preußiſchen und ſchwediſchen Krieger, forderte Biſchoff 1813 zur Wiederholung eines ſolchen Feſtes auf; und hatten damit ſchon alle dieſer Art Feiern die öffentliche Stimme im hohen Grade für ſich gewonnen, ſo erhoben dieſelben ſich noch mehr in ſolcher zu einer derartigen wahrhaftigen Popularität, welche ein unauslöſchliches Beſtehen ihnen zu verbürgen im Stande war, als 1815 ſie an den allgemeinen Jubel der Völker über Napoleons Fall und die europäiſche Reſtauration ſich knüpften. Sehen wir die einzelnen Localchroniken durch, ſo finden wir zu jener Zeit und ziemlich durchgehends aus ein und demſelben Grunde dergleichen Muſikfeſte begangen in allen Gegenden Deutſchlands, in England, Dänemark, der Schweiz u. ſ. w., blos in Frankreich nicht, und für wen bedürfte das Warum noch einer Erklärung? — Solche Verbreitung weckte aber alsbald auch eine allgemeine Liebe zu der Sache, und nicht lange dauert es, ſo verbinden ſich endlich ſogar ganze und größere Cor

porationen, Städte ꝛc., von Jahr zu Jahr ein Feſt ſolcher Art unter ſich zu wiederholen. Erinnere ich in der Beziehung nur an den Elbmuſikbund, an den Thüringiſch-Sächſiſchen Muſikfeſtverein, den niederrheiniſchen und rheinbaieriſchen, norddeutſchen und welchen noch andern derartigen Verband, welchem neuerer Zeit denn auch ſchon Frankreich nachzuahmen ſtrebte.

§. 202.
Fortſetzung.

In der Großartigkeit der Erſcheinung lag übrigens zugleich auch die Nothwendigkeit ihrer großartigſten Wirkungen, und hier iſt es, wo vor allen Dingen die ſonach entſtandenen Muſikfeſte in einer beſonderen hiſtoriſchen Bedeutung hervortreten, und wo ſie auf ihrem Tableau dann freilich eine Menge der hellſten und erfreulichſten Farben dem prüfenden Auge vorführen, doch leider faſt eben ſo viele Schattenparthieen auch zeigen.

Aus der allerdings ſchönen und richtigen Idee, daß die vereinte Kraft nothwendig ſtärker ſey und ſeyn müſſe, denn die einzelne, — eine Idee, welche alle Verhältniſſe des Lebens damals beherrſchte, und überall in den Beſtrebungen der Völker als erſter Leiter gewiſſermaßen hervortritt, — waren die Muſikfeſte zu angegebener Zeit entſtanden; aber der materielle Glauben auch, der wenn nicht einzig ſo doch zunächſt dieſe und ſolche Idee belebt, brachte mit der Vereinigung der Kraft nicht minder einen Materialismus in das öffentliche Kunſtleben, der hier ſeine Vortheile, dort aber eben ſo gewiß auch ſeine Nachtheile haben muß. Die magiſche Gewalt einer Centraliſation des Geiſtes wollte ſich dadurch unſerer Kunſt mittheilen, aber indem dieſe ihre Stoffe zunächſt nur aus der Sinnenwelt nimmt, konnte nicht verhütet werden, daß man hie und da wenigſtens auch blos bei der phyſiſchen Gewalt ſtehen blieb.

Es iſt wahr, daß durch die Muſikfeſte, und einzig durch ſie, manch' großer Genius geweckt, zu heroiſcherer, erſchöpfenderer Kraftentwickelung angefeuert, und auf ſolchem Wege manch' bedeutendes, großartiges Werk ins Leben gerufen wurde, welches ohne ſie vielleicht niemals wäre Gegenſtand künſtleriſcher Bewunderung und Erbauung geworden. So haben wir Spohr's meiſterliche Oratorien z. B. nicht unwahrſcheinlich wohl allein ihnen zu verdanken, indem das erſte von denſelben *) ausdrücklich für ein ſolches Feſt geſchrieben wurde; und ähnlich verhält — was welt-

*) „Das jüngſte Gericht," wozu Auguſt Apel den Text gedichtet hatte, und das — ominös genug — bei dem zweiten Biſchoffſchen Muſikfeſte zu Ehren Napoleons aufgeführt wurde.

bekannt — es ſich mit mehreren dergleichen Werken von B. Klein, Friedrich Schneider, Ferdinand Ries, C. M. von Weber, Mendelsſohn-Bartholdy u. A., der Moderniſirung und erneuerten Belebung mancher älteren großartigen Kunſtgeſtalten, wozu ebenfalls ſie die meiſte und lauteſte Aufforderung wieder boten, nicht zu gedenken. Jedoch ſofern auch nur für dergleichen Schöpfungen, wie Oratorien, Cantaten u. ſ. w., alle dieſe Muſikfeſte Raum bieten, und von ſich ausſchließen, was nur irgend der Maſſewirkung fremd ſeyn könnte, läßt ſich, dieſer einzelnen, für ſich höchſt werthvollen Erwerbungen ungeachtet, für die Kunſt überhaupt und deren eigentliche Cultur gleichwohl kein ſonderlicher Gewinn von ihrer dieſſeitigen Wirkung abſehen. Ich führe den Satz nicht weiter aus, weil er unmittelbar mit dem folgenden zuſammenhängt, der ferner uns die Bildung ſo mancher Geſangs- und anderer muſikaliſcher Vereine, die vordem wir faſt nirgends in dem öffentlichen Leben vorfinden und die lediglich durch jene Muſikfeſte erſt hervorgerufen und veranlaßt wurden, als eins der erfreulichſten Zeichen der Zeit vorführt, aber nicht minder auch darin keine ſonderlich glückliche Frucht im Kreiſe ächter Kunſtpflege zu erblicken lehren möchte.

Wie ich vorhin ſagte, waren aus der Idee der Centraliſation der Kräfte die Muſikfeſte urſprünglich entſtanden, und es läßt ſich nicht leugnen, daß durch die innigere Annäherung, welche um der Realiſirung dieſer Idee willen zwiſchen dem eigentlichen Künſtlerthum und dem bloßen Dilletantismus (ſcheinbar) bewirkt werden mußte, der Populariſirung der Kunſt auf der einen Seite ein bedeutender Vorſchub geleiſtet wurde; indeſſen indem man bei der Realiſirung keinen Schritt weit von der erſten Quelle, aus welcher die Idee ſelbſt hervorgegangen, von der Hinneigung und Forderung der Zeit nach Maſſenhaftigkeit in allen Offenbarungen abzuweichen vermochte, lag auf der andern Seite in dieſer Populariſirung doch Nichts auch als blos das Mittel, jene Richtung der Zeit nur mehr noch durch die That zu fördern, und ſolche Richtung kann keineswegs als mit der zur eigentlichen Beſtimmung der Kunſt gleichlaufend betrachtet werden. Das mathematiſch Erhabene gleichſam wollen wir vollkommen in den Muſikfeſten für die Kunſt erreicht finden, niemals aber kann dies auch von dem dynamiſch Erhabenen gedacht werden, und doch ſchließt eben dieſes nur das eigentliche Kunſtſchöne in ſich. Die Männer leben noch, welche zuerſt Hand an den Bau des Werkes legten, und ſie können alſo ein lebendiges Zeugniß von der ungemeinen Größe der Arbeit noch ablegen, welche ſie ſich damals, bei dem gänzlichen Mangel größerer Muſik-

körper, damit aufbürdeten. Noch war dieſelbe indeß kaum vollendet, als Material zu ähnlichen und gleichen Bauten in Menge ſich darbot. Der Muſikvereine erſtanden viele, aller Orten und in ſchnellſter Folge. Verkennen wir ihren Werth nicht; aber indem ſie ihre Urſache zugleich auch zu ihrem letzten Endzweck erhoben haben, dürften ſie ſelbſt wohl und die Luſt im Leben, aber keineswegs die Kunſt als ſolche gewinnen, und dürfte die Scheidewand, welche Künſtler und Kunſtfreund trennt und welche vorgeblicher Weiſe die Muſikfeſte niederreißen ſollten, wenigſtens vom Standpunkte ächter Kunſt aus betrachtet, gerade durch ſie nur noch feſter, dauernder und undurchdringlicher geworden ſeyn. Berufe ich mich auf Thatſachen. Wie lange iſt es, daß die Liebe zur Cammermuſik (hier im eigentlichſten Sinne des Worts genommen), welche gegen Ende der vorigen Periode, zu Haydn's und Mozarts Zeiten, ſo ſchöne, wunderherrliche Früchte trug, und in welcher doch die wahrhafte Cultur muſikaliſcher Künſte ihren eigentlichſten Sitz hat, zuſehends abnahm und mehr und mehr auf einen blos kleinen Kreis in Mitte des nächſten Künſtlerthums ſich beſchränkte? — So lange, als die Liebe zur Maſſenhaftigkeit zunahm, die in den Muſikfeſten aber vor Allem ſich verwirklicht. Wie lange her können wir es nennen, daß die Concertſäle immer öder und leerer werden, und unſere Künſtler, wollen nur einigermaßen ſie dieſelben füllen, zu Quantitäten aller Art in der Leiſtung ihre Zuflucht nehmen müſſen, in welcher ebenfalls dann keinerlei wahrhaft ſchöne Kunſt erblüht? — So lange als mit dem Maaße der Quantität das Schöne zu meſſen wir in der Sklaverei gewohnt geworden ſind, in welche wir dadurch uns begeben haben, daß wir die Cultur und Pflege unſerer Kunſt nicht den Einflüſſen divergirender Zeitverhältniſſe zu entreißen vermochten oder den Willen hatten. Von dem Standpunkte aus, welchen unſere Muſikkunſt mit Abſchluß der vorigen Periode erreicht hatte und welchen alles Denken und Empfinden als den einzig wahren für ſchöne Künſte darthut, iſt ihr Weg zum Volke ein anderer, als durch die Muſikfeſte man zu öffnen den beſten Willen hat. Sobald die Maſſen allein noch produciren, wird das Conſumiren vermindert, und mit dem verfehlten Zwecke hört alle Wirkung auf. Nur wenn conſumirend ſie an der Produktion zugleich Theil nimmt, vermag auf ſolchem Höhepunkte eine ſchöne Kunſt noch der Maſſe anzugehören, und nicht allein, daß darin ihre Aufgabe beruht, ſondern es wird darin auch der eigentliche Begriff des Dilettantismus erfüllt und die Seite offenbart, auf welcher dieſer das wahrhaft höhere Künſtlerthum berührt. Laſſen wir uns durch den einzelnen und zunächſt in die Augen fallenden Gewinn nicht täuſchen:

daß die öffentlichen Muſikfeſte bei ihren Anordnungen auch bei der erſten Idee beharrten, aus welcher ſie entſprungen, ließ ſie ungeachtet aller erfreulichen Größe ihrer Erſcheinung auf die allgemeine Muſikcultur gleichwohl höchſt nachtheilig wirken, und es wird dies der Fall ſeyn, ſo lange ſie kein anderes Princip künſtleriſcher Popularität in ſich aufnehmen. Nicht daß ſie unſere Kunſt der Beſtimmung der Veredlung der Menſchheit näher führten, halfen ſie vielmehr noch, was andere Verhältniſſe der Zeit ſchon bewerkſtelligten, *) dieſelbe, d. h. in ihrer reinſten Geſtalt, aus der öffentlichen Geſellſchaft entfernen. Doch — ſind ſie ſelbſt, in denen nach und nach wir den geſammten europäiſchen Occident dem deutſchen Vorgange nachfolgen ſehen, nicht ein Kind der Zeit? und warum ſonach ſie anklagen? —

§. 221.

Steigende Geltung des Virtuoſenthums und höchſter Flor deſſelben.

Es führt dieſe Betrachtung unmittelbar zu der zweiten allgemeinen oder Haupt-Folge zurück, welche die Beziehungen der Zeit zu den verſchiedenen Verhältniſſen und Richtungen der Kunſt nothwendig für dieſe **in specie** haben mußten, indem wir als ſolche nämlich nichts Anderes als eben jene Trennung, weitere Entfernung der eigentlichen Muſikkunſt-Cultur von der öffentlichen Geſellſchaft zu erkennen hatten.

Unterlaſſe ich, die Art und Weiſe dieſer Entfernung, ihr eigentliches Weſen, wie die mancherlei Urſachen und andere Umſtände, welche insbeſondere noch damit gewiſſermaßen in Verbindung zu ſtehen gezwungen waren, hier wiederholentlich anzuführen. Am oben angeführten Orte ſind die nöthigen Andeutungen darüber — und wie ich glaube — genügend gegeben worden. War der Mittelpunkt, das nächſt erzeugende und bewegende Element der ganzen Erſcheinung vornehmlich aber die von den Zeitumſtänden auf einmal geſchaffene ungleich größere Anzahl von Künſtlern im Verhältniß zu den vorhandenen Kunſtämtern, und die daraus unmittelbar hervorgehende Nöthigung ſo mancher der talentvolleren Muſiker, auf Reiſen und durch Concertgeben die unabweisbaren Bedürfniſſe des Unterhalts ſich zu verſchaffen, ſo bedarf es ohne Frage auch kaum eines weiteren ſpecielleren Nachweiſes noch, wie jene allgemeine Wirkung der Zeitverhältniſſe auf unſere Kunſt zunächſt die beſondere einer ſteigenden Geltung und damit eines ungleich höheren Aufblühens des Virtuoſenthums wieder im

*) Man ſehe vorhin die §§. 210 ff.

Gefolge haben mußte. Als charakteriſtiſches Zeichen der Zeit erkannten wir den Materialismus oder überhaupt die bloße Sinnlichkeit der Form; welche Forderungen daher an die Kunſt geſtellt werden mochten, vorzugsweiſe und im Allgemeinen gingen ſie nur von dieſem Geſichtspunkte aus; die ſo urplötzlich erſtandene, bei Weitem größere Concurrenz auf dem Platze künſtleriſcher Conſumtion drängte unwiderſtehlich dann zu dem höchſten Aufgebot der Kräfte, jenen und ſolchen Forderungen möglichſt in ſtets erhöhetem Maaße zu genügen; der Materialismus der ausübenden Kunſt aber und die Sinnlichkeit ihrer Formen haben den vornehmſten Sitz in der ausſchließlichen Virtuoſität, und nicht allein daß ſonach ein ganz neuer und zwar der ſonnenhellſte Tag für die geſammte Welt dieſer in gegenwärtiger Periode gehofft werden durfte, ſondern in Wahrheit auch ſehen wir denſelben erſcheinen in einer Wärme, Klarheit und Pracht, daß, ſo weit unſere Geſchichte reicht, niemals wieder, und weder vordem noch nachdem, dieſer Theil unſerer Kunſt, und zumal in einer verhältnißmäßig ſo kurzen Zeit, ſolch' wunderbar raſchen Schrittes dem letzten Endpunkte ſeiner möglich denkbaren Entwickelung und Ausbildung entgegen zu eilen auch nur ſcheinbar vermocht hätte, als in den drei erſten Decennien des laufenden neunzehnten Jahrhunderts thatſächlich dies der Fall ſeyn ſollte. Wie Viel auch in dieſer Hinſicht die vorhergehende oder jede andere (noch ältere) Periode gethan haben mochte: niemals kann es in irgend welchen Vergleich kommen mit dem, was jetzt auf einmal und fortdauernd darin geſchah, und ohne ſo manch' andern Vortheil, den die Zeit brachte, damit außer Werth zu ſetzen, liegt unſtreitig der größte und eigentlichſte Nutzen, den unter dem Joche jener (der Zeit mit ihrem Inhalte) der Muſik zu gewinnen noch geſtattet ſeyn ſollte, nirgends anders als eben nur hier, indem, wenn weiter auch Nichts, zum mindeſten doch der Kreis des Materials, die phyſiſche Kraft, eine Ausdehnung, Erweiterung und reichere Geſtaltung für ſich dadurch erhielt, welche bei anderen günſtigeren und geiſtig tiefer angeregten Verhältniſſen dann eine ungleich größere Mannigfaltigkeit und reichere Bildungsfähigkeit im Gebiete und Sinne eigentlicher, wahrhafter Kunſt auch möglich werden laſſen, um ſo mehr, als bei aller Sinnlichkeit und bei allem Materialismus der Sache an und für ſich und als bei aller Sparſamkeit und Einzelnheit, worin dieſe Fälle vielleicht nur aufgezählt werden können, ſolche ungemein ſchnelle Entwickelung der phyſiſchen Kunſtkräfte doch auch nicht durchgehends blos geſchah in ihrer einſeitigen Richtung, in welcher ſie von allem geiſtigen Zuſammenhange ſich losgeſagt oder losgetrennt hätte, vielmehr bei gleichem Streben, und wenn überall nicht, ſo doch hie und da wenigſtens, auch Keime eines — ſo zu ſagen — künſtleriſchen Humanismus ſich hervordrängten, die zu der Mög-

lichkeit glücklichen Erfolgs dann laut genug auch die Hoffnung auf ſolchen noch geſellten. — Ich will, um die Ueberſicht über den Gegenſtand zu erleichtern, aus dem Geſammtbilde die einzelnen Zweige und Gebiete des Virtuoſenthums hervorheben und jeden für ſich einer wenn auch noch ſo flüchtigen, doch beſonderen Anſchauung ausſtellen.

§. 212.

Fortſetzung.

Bei dem verbreitetſten und, als der Cammer- und Hausmuſik zunächſt dienend, auf die öffentliche Muſikcultur auch einflußreichſten Inſtrumente, dem Claviere oder Fortepiano anzufangen, ſo war daſſelbe allerdings ſchon ſeit Joh. Em. Bachs Zeiten durch Mozart und Clementi längſt den Händen einer bloßen, ſteifen, kalten Scholaſtik, in denen früher es vornehmlich ſich befunden, entwunden worden, und namentlich hatte der letztere mit der geiſtigen Tiefe und Seelenfülle des erſteren auch einen gegen früher bei weitem reiz- und glanzvolleren Reichthum der harmoniſchen wie melodiſchen Spielfiguren zu verbinden gewußt; *) indeſſen wie hoch und zu welch' (für damals) eminenter Ausbildung die Technik des Inſtruments auf ſolche Weiſe auch gelangt ſeyn mochte, immer waren für die Forderungen, welche nunmehr die Zeit zumal an ein ſolch' der öffentlichen Muſikcultur ſo ganz und gar und vorzugsweiſe anheim gegebenes Organ muſikaliſcher Bildungsweiſe ſtellte, die Gränzen, und zwar nach allen Seiten hin, noch viel zu eng, und mit jedem Tage, jedem Morgen — möchte man ſagen — ſehen wir daher auch neue Kräfte, dieſelben zu durchbrechen, ſich aufbieten. Johann Baptiſt Cramer **) — um nur die vornehmſten zu nennen — der Schüler Clementi's: wie ungleich bedeutſamer, kunſt- und gliederreicher entfaltet ſich bei ihm ſchon der Mechanismus! und müſſen wir von ihm an den ungemein hohen Aufſchwung datiren, welchen die Kunſt des Clavierſpiels die ganze gegenwärtige Epoche hindurch von Stunde zu Stunde in ſtets kräftigerem Fluge zu nehmen bethätigt war, ſo können wir auch kaum anders, denn die eigentliche Seele des wunderbar neuen Lebens ihn nennen, das jene jetzt auf einmal und ſtets mehr und friſcher athmete. Vorzüglich waren es die Mittelſtimmen in dem harmoniſchen Spiel des Inſtruments, denen er eine höhere Bedeutung beilegte, und die durch ihn, worin ſie vorher kaum erſchienen, in ein melodiſcheres Ebenmaaß mit den Ober- und Unterſtimmen

---

*) Vergl. hier die §§. 176 ff. des zweiten Kapitels der vorhergehenden Periode.

**) Geboren zu Mannheim 1771, lebte meiſtens zu London und wirkte durch Unterricht, Compoſition und eigenes Beiſpiel auf Reiſen.

geſetzt wurden. Das machte dann freilich auch ganz neue und die Fertigkeit für ſich um Vieles fördernde Applicatur-Künſte nothwendig, und ſolche errungen, waren dem Laufe, den die Leidenſchaften der Zeit wie überall ſo auch hier genommen, die ebenſte Bahn und alle Schranken geöffnet. In gleichem Sinne mit Cramer und ſolcher Bedeutung, daß die Geſchichte ihre Betrachtungen daran zu knüpfen ein Recht und die Pflicht hat, wirkte der etwas ältere, in ſeinen jüngeren Jahren aber mehr als Harmonicaſpieler thätige Johann Ludwig Duſſek *) und Beethovens einſtiger Rival Joſeph Wölfl. **) Weiter aber in der Sache noch ſchritt Cramers jüngerer Mitſchüler von Clementi, John Field, ***) und war es bei dieſem inſonderheit der lebendige Mechanismus, dem Ausdehnung und erweiterte Richtungen mit möglichſter Ausgleichung der Theile gegeben werden ſollten, ſo ließ gleichzeitig Ludwig Berger †) wieder das Streben darauf gerichtet ſeyn, ſolchem vielverzweigten und in ſeinen einzelnen Theilen wie in ſeinem Geſammtkörper durchweg und überaus kunſtreicher noch denn kurz vordem erſcheinenden mechaniſchen Leben auch Seele und Geiſt einzuhauchen, und ſo gewiſſermaßen in ein Verhältniß zu den eben genannten Heroen der Clavierkunſt ſich zu ſetzen, in welchem, blos mit dem Unterſchiede der Zeitrichtung, einſt Mozart zu Clementi in Beziehung auf die hier vorliegenden Kunſtzweige ſich befand. Wollen wir denn darin auch den Grund finden, warum ungeachtet ſolch' hehren Genius' Berger niemals an eigentlich hiſtoriſcher Bedeutung, ja nicht entfernt einmal einer ſolchen, wie Mozart ſelbſt in dem untergeordneten Zweige des Clavierſpiels noch gebührt, zu gewinnen vermochte, und warum ſelbſt diejenigen, welche gleich nach ihm die Zügel der Cultur in die Hand nahmen, den Lauf mehr in ein Cramer-Field'ſches Gleis wieder leiteten denn aufwärts zu einem geiſt-verklärten Gebiete, wohin einzig ſeine Muſe ſich ſehnte. Ein letzter Lebenshauch früherer ſchöner Tage, gewaltſam gleichſam und erpreßt nur in ein anderes Jahrhundert (und ſomit unterdeſſen Phyſiognomieen) hinein geathmet, war ſein Wollen ein Widerſpruch der Zeit und ging ſonach unter der Allmacht der Maſſe als Einzelnheit für das allgemeine Leben verloren. Wie viel inneres geiſtiges Leben nämlich Joh. Nepomuk Hummel, ††) der ohngefähr die ganze nächſtfolgende Epoche des Cla-

*) Geboren zu Czaslau in Böhmen um 1760, und geſtorben zu Paris, wo er nach mehreren großen Reiſen ſich niedergelaſſen hatte, 1812.

**) Geb. zu Salzburg 1772, geſt. zu London 1812, ein Schüler von Mozart.

***) Zu Dublin 1782 geboren, und zu Moskau Anfangs des Jahres 1837 geſtorben.

†) Geb. zu Berlin 1777, und geſt. daſelbſt 1839.

††) Geb. in Preßburg 1778, geſt. zu Weimar 1837.

vierſpiels in laufender Periode beſchreiben dürfte, nach mehreren ſeiner einflußreicheren Werke zugeſprochen werden muß, tritt das Intereſſe der Technik und des bewundernswerthen Reizes äußerer glänzender Formen doch immer zunächſt bei ihm hervor, und laſſen wir jenes als eine Folge des Einfluſſes gelten, den ein Mozart, Albrechtsberger und Haydn noch auf ihn zu üben vermochte, ſo iſt bei Ermangelung von dergleichen Beziehungen nicht zu verwundern, wenn Friedrich Kalkbrenner *) und Ignaz Moſcheles, **) welche nunmehr in der Geltung ſich voran zu ſtellen anfingen und welche für die Zeit gegenwärtiger Periode den Entwickelungsgang des Clavierſpiels ſo ziemlich abſchließen, — wenn dieſe Beiden nun das letztere Intereſſe ganz und gar wieder in den Vordergrund drängen und für das erſtere faſt Nichts mehr bieten als eine Correktheit, die an ſich wohl befriedigen und den Ruhm einer ſog. bloßen Schule begründen mag, die für die Kunſt im Ganzen aber ſicher keinen andern Werth hat als die Orthographie der Rede, welche ſinnig ſeyn kann und für den Sinn dieſer auch wichtig, ja nothwendig wohl, aber eben ſo wenig den Sinn ſelber ſchon ausmacht als der eigentliche Träger wahrhaft ſchöner Formen für ſich allein ſchon ſeyn kann. Will es mir doch daher auch nicht gelingen, eine andere Meinung von dem geſchichtlichen Intereſſe dieſer beiden Künſtler zu gewinnen, als welche die Thätigkeit, die für ihre Perſon und in dem dieſer angewieſenen, wenn allerdings auch noch ſo weiten Kreiſe ſie entwickeln, von ſelbſt ſchon zu erwecken im Stande iſt, und möchte ich ſolchergeſtalt ſogar Giacomo Meyerbeer, ſo gewiß derſelbe auf anderem Gebiete weit bedeutungsvoller hervorragt, und ſo gewiß deſſen Wirkſamkeit als Claviervirtuos in ungleich früheren Jahren ſich gänzlich abſchloß, doch in ſofern auch hier noch ihnen voranſtellen, als der Einfluß, den er einſt auf die Kunſt des Clavierſpiels überhaupt äußerte, für den Augenblick zwar ein nur ſehr geringer ſcheinen mochte, in ſeinen Folgen aber ein ſo großer und durchdringender war, daß ſelbſt über die Zeit der gegenwärtigen Periode weit hinaus noch die Spuren davon gefunden werden müſſen, während mit dem erſten Tage einer folgenden Zeit die Geſchichte Jener auch ſchon der Vergangenheit anheimfällt. Man fordert Beweiſe: bei den Darſtellungen unſerer nächſten Periode werde ich ſie zu bringen Gelegenheit nehmen.

Die Orgel, aus früherer claſſiſcher Zeit und den letzten großen Tagen des vergangenen Jahrhunderts durch einen Abbé Stadler,

*) Zu Caſſel geb., lebt gegenwärtig in Paris.

**) Zu Prag 1794 geb., lebt in London.

Joſeph Eybler, Carl Gottlieb Umbreit, Franz Tayber, Häsler, Vierling u. A. in der ganzen Würde, Größe, Majeſtät und Herrlichkeit ihres Weſens in die gegenwärtige Periode herüberragend, fand während derſelben vornehmlich in dem Breslauer Organiſten Friedrich Wilhelm Berner, Simon Sechter in Wien, Johann Friedr. Wilhelm Kühnau in Berlin, Johann Hugo Worziſchek in Wien, Berners Schüler Carl Heinrich Zöllner, den Brüdern Friedrich und Johann Gottlob *) Schneider, Louis Böhner, Michael Henkel in Fulda, Adolph Heſſe in Breslau und Andere, unter welchen vor allen aber Joh. Chriſt. Her. Rink **) mit wahrhaft hiſtoriſcher Wichtigkeit hervorragt, thätige, talent-, kraft- und verdienſtvolle Förderer. Wundern wir uns nicht, faſt lauter deutſche Namen in dem Verzeichniſſe zu finden: hatte Italien, dieſer einſtige Sitz wahrhaft großer Orgelkunſt, aus Hang zu ſinnlicher Luſt im Tonſpiel ſich ſolchen Ruhmes gänzlich faſt begeben, ſo glaubte Frankreich aus ähnlichen Gründen ſeine Macht und Größe auch in etwas Anderm offenbaren zu müſſen, und blieb — wie Betrachtungen des folgenden Kapitels zeigen werden — Deutſchland in der Kirchenmuſik allein faſt ein Troſt für ſo Manches, was in jener Luſt und ſeiner Noth es verloren; möchte ich Rink aber vorzugsweiſe hier eine Stelle unter den hiſtoriſchen Charakteren des großen Bildes einräumen, ſo nehme ich das Recht von der unbeſtreitbaren Thatſache her, daß er vor Allen es war, der verſtand, mit der — wenn ich mich ſo ausdrücken darf — Heiligkeit der Sache auch diejenige Popularität zu verbinden, durch welche jene allein noch vor den Befleckungen der großen Zeitrichtung bewahrt werden konnte, ohne daß die Kunſt des Orgelſpiels ſelbſt dem Leben und der öffentlichen Meinung ſich hätte entziehen müſſen. Ich weiß Niemand, der in dieſer Hinſicht den Darmſtädter Hoforganiſten auch nur erreicht, viel weniger übertroffen hätte, und glaube feſt doch, daß ſolche Popularität allein das Mittel abgeben konnte, auch das Orgelſpiel ohne Verletzung ſeines eigentlichen Ichs in dem Strome zu erhalten, den die Kunſt überhaupt einmal durch die Geſchichte der Zeit und mit dieſer genommen, wie ich auch daher nur zu erklären vermag, was jedem Umſichtigen bekannt ſeyn muß, daß Rink einer allgemeinen Autorität ſich zu rühmen hatte, als andere Meiſter, wie z. B. Kühnau und Schneider, deren Intelligenz wie künſtleriſcher Beruf kein geringeres Recht darauf

---

*) Geb. zu Waltersdorf an der böhmiſchen Gränze 1789 und jetzt Hoforganiſt ꝛc. in Dresden.

**) Geb. zu Elgersburg bei Gotha 1770, jetzt Hoforganiſt ꝛc. in Darmſtadt.

einräumen, noch in einem ungleich engeren Kreiſe ſolcher zuzuwarten hatten, bis die Zeit ſelbſt auch eine andere Geſtalt und kunſtgeläutertere Richtung anzunehmen anfing, was — um eine Parallele unter den ſo nah verwandten Inſtrumenten anzuſtellen, — etwa in der Hummelſchen Clavierepoche der Fall ſeyn mochte.

§. 223.

Fortſetzung.

Von da zu dem eigentlichen Orcheſter unſers muſikaliſchen Organismus übergehend, mögen betreff der Violine gleich nur die Werke eines Johann Peter Salomon,*) als desjenigen, der in ſeiner hiſtoriſchen Bedeutung doch dem vorigen Jahrhunderte wohl am nächſten ſteht, mit denen, welche ſelbſt die höchſte Meiſterſchaft in dieſem hervorbrachte, verglichen werden, und man muß ſtaunen über die gewaltigen Fortſchritte, welche ſofort mit Anfang der gegenwärtigen Periode die Virtuoſität auch auf dieſem Inſtrumente machte. Um wie viel reicher, kunſtvoller, wunderbarer aber (möchte man ſagen) geſtaltete ſich bald nach ihm noch die Sache durch einen Pierre Rode,**) Rudolph Kreutzer,***) Lafont, Piris, Baillot, Mayſeder, bis hinauf zu Louis Spohr!? — Alle Seiten des Violinſpiels, Applicatur, Bogenſtrich und Bogenführung erhielten durch dieſe Meiſter eine vorher kaum denkbare Erweiterung und die Virtuoſität in jeder Beziehung fördernde Aenderung; und welche Anſprüche von da an auch an einen Violinſpieler zu machen die Welt gewohnt geworden iſt, — wer hätte je vorher davon auch nur eine Ahnung gehabt!? — Vergeſſen wir indeſſen nicht, in welcher Zeit das Talent und erſte Wachsthum aller dieſer Heroen der geſammten Violinkunſt eigentlich noch wurzelte: es waren die ſchönen Tage der letzten zwei und drei Decennien des vorigen Jahrhunderts; und wundern wir uns daher auch nicht, wenn der Glanz der Technik, womit ſie dem Fluge der Zeit folgten, immer doch jene ewig ſchöne Seele noch birgt, welche als unveräußerliches Gut eine ſchönere Zeit mit dem Talente ihnen aufgeerbt hatte. Und wer von den Genannten beſonders groß und merkwürdig in dieſer Beziehung erſcheint, iſt ohnſtreitig Spohr, den wir den Viotti des neunzehnten Jahrhunderts nennen möchten und zu welchem, von dieſem Heros der Violinkunſt früherer Zeit an, alle älteren, und wenn auch noch ſo, ja

---

*) 1745 zu Bonn geb., war zuerſt Juriſt, widmete ſich dann aber der Muſik, in welcher er beſonders zu London wirkte, wo er 1815 ſtarb.

**) Geb. zu Bordeaux 1774, geſt. zu Paris 1830.

***) Geb. 1767 zu Verſailles (von deutſchen Eltern), geſt. zu Paris 1831.

ſelbſt hiſtoriſch bedeutſamen Meiſter derſelben doch eigentlich nur einen Uebergang bilden, um hier, in ihm, in Spohr, dann abzuſchließen gleichſam den Lauf, und zu concentriren eine Kraft, die, wollten ſie weiter dringen noch, unmittelbar aus den Gränzen wahrhaftiger Schönheit, aus dem Blau des Himmels heraus in die dunkeln Räume ausſchließlicher Objektivität oder dämoniſcher Mächte hinübertreten mußte, was ein Nicolo Paganini *) endlich, gegen Schluß der Periode, denn vollſtändig auch bewieſen hat. Wenn auch frühzeitig der Muſik und ſeiner Kunſt insbeſondere ergeben, haftete dieſer Meiſter ſtets doch und zumal zu der Zeit, wo alle Eindrücke von Außen am tiefſten auf den Menſchen zu wirken pflegen, in dem Principe, das vorzugsweiſe und allein die italieniſche Muſik leitete, und als endlich der geſammte Zeitinhalt mit dieſem Principe dergeſtalt ſich vereinbarte, daß der italieniſchen Muſik überhaupt eine neue, große Weltherrſchaft faſt dadurch wieder bereitet ward, trat auch er heraus in die freie Oeffentlichkeit, und begreifen wir ſo ihn als gleichſam ein adoptirtes Kind der Zeit, ſo begreifen wir die hohe Geltung auch, welche ſeine Violinkunſt in dieſer einſt erreichen ſollte; begreifen ferner den Eifer unſerer jüngeren Virtuoſen, in ihm allein ein nachahmungswürdiges Vorbild zu finden, und begreifen endlich die viel verkannte Liebe, mit welcher der Mann an einem Geiſte wie Beethoven hängen mochte, in welchem er doch Niemand anders erblicken konnte, als gewiſſermaßen den unſichtbaren Notar, der die Adoptionsakte ihm gefertigt. Mögen Lafont, Baillot u. A. ſich einſt vor Paganini erfurchtsvoll und beſiegt gebeugt haben: das folgende Kapitel wird uns lehren, welchen Geiſt die Zeit jetzt wieder über die franzöſiſche Muſik gebracht hatte, und indem ſie ſolchen allerdings in jenes wunderbaren Mannes Spiel mehr noch als in dem ihrigen verklärt ſehen mußten, blieb als Männern, die, wenn gleich mit einem Fuße noch auf edlerem Gebiete, mit aller Kraft doch nach dem Triumphe der Zeit zu ringen hatten, ihnen kein anderer Ausweg faſt übrig; nicht ein Gleiches aber kann und darf hiſtoriſche Wahrheit bekennen von deutſchen Virtuoſen, und namentlich von Spohr, der, nach Außen zwar ebenfalls erfaßt von der Zeit, nach Innen jedoch fortan jene hehre Geiſtigkeit noch bewahrte, zu welcher in ſeiner Jugendzeit alle ſeine Umgebung ſo mächtig kühn ſich aufgeſchwungen, und wenn durch ſolch' fleißigen Unterricht, daß keine Capelle faſt exiſtirt, in welcher nicht Schüler von ihm wirken, er die geſammte deutſche Violinkunſt gewiſſermaßen ſchützte vor einem gänzlichen Verfalle in gleiche Tendenzen, ſo iſt unſtreitig dies

*) Geb. zu Genua 1784, und geſt. zu Nizza 1840.

einſ der größten und ſchönſten Verdienſte, das die vaterländiſche Geſchichte insbeſondere in ihren Annalen zu verzeichnen hat.

Aehnlich, ja vollkommen gleich faſt denn mit der Violine verhält es ſich mit dem Violoncell, ſo bald wir uns nur überreden wollen, etwa einen Charles Baudiot mit Rode, den jüngeren Duport mit Lafont, einen Johann Friedrich Dotzauer *) mit Kreutzer und einen Bernhard Romberg **) endlich mit Spohr in Vergleichung zu ſtellen. Dieſelben Fortſchritte, dieſelben Charaktere, derſelbe Wille, dieſelbe That, ſo weit Alles die zwar nah verwandte, doch innerlich wieder höchſt eigenthümliche Weſenheit des Inſtruments nur zuläßt.

Die Flöte — was ein Quanz und andere große Meiſter des vorigen Jahrhunderts darauf zu leiſten vermochten: wer beſtreitet ſeinen Werth? — aber muß es nicht gering erſcheinen gegen das, was jetzt auf einmal und in ſo kurzer Zeitfolge zwar ein Gebauer, Müller, Wunderlich, die Franzoſen Tulou und Drouet, vor Allen aber der deutſche Anton Bernhard Fürſtenau und Theobald Böhm nicht allein zur Möglichkeit, ſondern ſelbſt zur Norm erhoben, zum Maaßſtab, für alle eigentlich fertige Behandlung des Inſtruments gültig!? —

Die Clarinette — ſo kurze Zeit erſt Sitz und Stimme gewonnen in dem Orcheſter: durch die für damals überraſchend, wunderbar erſcheinende Fertigkeit, welche die Gebrüder Stadler ſich darauf erwarben, und welche in der vielerzeugten Bewunderung Nacheiferung erweckte überallhin, erblühte ſie jetzt auf einmal durch einen Barth, Bender, Iwan Müller, Tauſch, beſonders aber den Münchener genialen Künſtler Heinrich Bärmann ***) und den Sondershauſer Hermſtädt †) u. A. zu einem der Lieblings=, aber auch zu einem der kunſtreichſten Concertinſtrumente des Orcheſters.

Die Oboe — mochte ſie ſich von ihrer nur wenig älteren Schweſter, der eben genannten Clarinette, auch um Vieles überflügeln laſſen und nicht vollkommen gleichen Schritt halten in dem Aufſchwunge, den ſonſt die Concertinſtrumente des Orcheſters jetzt in Hinſicht ihrer virtuoſen Behandlung nahmen, ſo blieb ſie keineswegs doch ganz zurück etwa, und wohin nach Braun's Vorgange der Wiener Profeſſor Sellner ſie führte, ließ wahrlich weit genug zurück einen vordem gewonnenen Standpunkt

---

*) Geb. 1783 zu Haſſelrieth bei Hildburghauſen, lebt noch jetzt in Dresden.

**) Geb. 1770 zu Dinklage im Münſterſchen, jetzt abwechſelnd zu Hamburg und Berlin lebend.

***) Geb. zu Potsdam 1784, lebt noch.

†) Geb. zu Langenſalza 1779, lebt noch.

und war hinreichend auch wohl, ihre eigene Natur mit der des übrigen Orcheſters zu vereinbaren.

Das Horn dagegen wieder: — — wir haben in einem der kurz vorhergehenden Paragraphen erfahren, welche ungemeine Verbeſſerungen in ſeinem Bau es gewonnen, und können darnach auch ermeſſen, in welchem Grade ſeine damit erworbenen Fähigkeiten benutzt werden mochten. Als unerreichbare, ja unbegreifliche Größen ſtanden zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts ein Punto und Palſa noch da; kaum aber waren unter Anderen die Gebrüder Schunke, Gugel, Domnich, Polak erſchienen, als der Begriff einer Virtuoſität auf dem Horne auch um ein Bedeutendes ſchon wieder ſich ſteigerte, und wohin ſpäter der Pariſer Duvernoy und die Wiener Gebrüder Lewy ſolchen noch führten, iſt zu neu und bekannt, als daß es meiner Schilderung weiter bedürfte. — Für die Harfe wirkte in ausgezeichneter Weiſe Nadermann *) in Paris, und für die Guitarre der allzeit fertige und überaus thätige Italiener Ferdinand Carulli.

Verhältnißmäßig am meiſten übrigens ſollte der Fagott in Betracht virtuoſer Kräfte ſich jetzt emporſchwingen. Vordem ſo lange beharrt in ſeiner alten, einfachen Form und kaum als Füllſtimme in dem Orcheſter zugelaſſen, erweitert er jetzt raſch ſeine Formen, und wie mit Zaubermacht auch erhebt er ſich zu einem der kunſtreichſten, bedeutendſten Concertinſtrumente. Anton Romberg, Czerwenka, der Berliner Bärmann (Bruder des Clarinettiſten), Almenräder und Kummer mögen ohngefähr diejenigen Künſtler ſeyn, durch deren Kraft und energiſches Talent er ein ſolches Anſehen gewann.

Sogar der Poſaune ſollte noch vor Ende der gegenwärtigen Periode die künſtleriſche Gewalt eines Queiſſer, Belke, Müller und Meyer die Fähigkeit ſelbſtſtändiger Virtuoſität abgewinnen; ja wurden zu gleicher Zeit nicht ſelbſt von Virtuoſen auf der Trompete, auf dem Contrabaſſe und welchem andern in ſolchem Betracht räthſelhaften Inſtrumente unſere Concertſäle beſucht? —

Und ſo ſtanden in Wahrheit denn zu keiner Zeit als eben jetzt ſo viele ausgezeichnete, kräftige Talente auf dem Plane, durch deren, ob nun durch Umſtände der Außenwelt oder durch eine gewiſſe innere Nöthigung angeregten, großen, rühmlichen Wetteifer das geſammte Virtuoſenthum nicht allein zu ſeinem höchſten Flor, ſondern zu einer öffentlichen Geltung auch erhoben ward und gewiſſermaßen erhoben werden mußte, da mit dem ungleich weiteren Kreiſe, welchen die Produktionsfähigkeit dadurch um ſich

---

*) Franz Joh. N. ward geboren zu Paris 1780 und ſtarb daſelbſt 1836.

zog, nothwendig auch die Anſprüche einen ungleich höheren Maaßſtab annahmen, welche der allgemeine Kunſtglaube, die allgemeine Kunſtbildung, ſelbſt unter den bloßen Conſumenten, an die ausübende Kunſt, die praktiſche Muſik überhaupt machte. Treffen wir unter den Namen bei Weitem mehr deutſche und franzöſiſche als italieniſche oder andere, ſo kann dies bei dem erkannten Beharren der italieniſchen Muſik in ihrem einmal angenommenen Style um ſo weniger wundern, als auch vordem ſchon dieſelbe ſich jeder mehr als gewöhnlichen Pflege des Orcheſters begeben, und ſolche lieber Deutſchland und Frankreich überlaſſen hatte. Die Geſangsvirtuoſität war und blieb auch jetzt noch Eigenthum der Italiener; um ſo gewiſſer, als im Geſange eben das Mittel jener Herrſchaft auch lag, die neuerdings dieſelben ſich über das übrige muſikaliſche Europa zu erringen wußten; und was einige deutſche und franzöſiſche oder andere Sänger in dieſer Beziehung leiſteten, wie Bruder und Schweſter Häſer, ein Fiſcher, Stromeyer, Wild, Gerſtäcker, Nourrit, die Sontag, Damoreau, Fodor u. A. — war es nicht erſt Folge deſſelben, ſo unterlag es doch dem Einfluſſe, den eine Catalani, die Tenore David, Rubini und viele andere Italiener mit ſo unwiderſtehlicher Gewalt auf den Zuſtand und die Richtung dieſes Theils der praktiſchen Muſikkunſt übten, und ließe ſich ſelbſt von da her wohl ein Theil des Antriebes auch erklären, der den Deutſchen und Franzoſen zu ſolch' erſtaunenswürdiger Thätigkeit in der Inſtrumentalvirtuoſität führte, indem, was ihr Eigenthum vornehmlich war, ſie nach ſolchem Vorgange oder Einfluſſe nicht zurückſtehen laſſen wollten hinter dem, wozu die Menge als einem italieniſchen Gute ſo bewunderungsvoll aufſchauete. Doch möchte ich ein Verhältniß der Art hier nur nebenbei berührt haben, da ich den eigentlichen Grund von der geſammten Erſcheinung glaube in tieferen Beziehungen ſuchen zu müſſen.

§. 224.

Vermehrung und Gründung öffentlicher Muſikſchulen und ſogenannter Conſervatorien.

Zu ſolch' ungemeinem Flor und bedeutendem Reichthume der Produktionsfähigkeit aber gelangt, daß aus der hohen Geltung des Virtuoſenthums ſelbſt die praktiſche Muſik den Maaßſtab ihres Werthes zu entnehmen nicht allein ſich gedrungen fühlte, ſondern ſogar auch gewöhnt ward, und bei dem Drängen aller Talente faſt zu dieſem Reiche muſikaliſcher Künſtlerſchaft, weil Umſtände und Glaube, Liebe zum Ruhm und Verlangen nach möglichſt freier, zufriedener Stellung da allein noch Heil und Segen ſchienen finden zu können, wie bei dem ungleich zahlreicheren Er-

wachen ergiebiger Anlagen, die, früher vielleicht unerkannt und tief ſchlummernd, jetzt durch das regere, allſeitigere Treiben eines thätigen Virtuoſenlebens vielfach erweckt und angeregt wurden, — — bei allen dieſen Verhältniſſen und unter ſolchen Umſtänden konnte nun auch keineswegs mehr das einmal wach gewordene und nach Entwickelung verlangende Talent den Zufälligkeiten der Umgebung oder ſeines eigenen Ichs etwa überlaſſen bleiben; vielmehr gab in ſolcher Folge ſich auch das Bedürfniß eines höheren, kunſt- und planmäßigeren, umfaſſenderen, wie zugleich möglichſt eben ſo ſchnell als ſicher zum Ziele führenden Unterrichts kund, und da hiezu eben ſo wenig jeden Orts, als in der bisherigen, ihrer Zeit wohl entſprechenden, doch jetzt keineswegs mehr ausreichenden Bildungsweiſe junger muſikaliſcher Talente Mittel, Gelegenheit und Kräfte ſich finden konnten und wollten, ſo mußte auf anderm Wege dem, was erweislich Noth that, entgegen zu kommen geſucht werden, und das erſte Ziel, wohin ein ſolches Streben führte, war die Errichtung oder Vermehrung öffentlicher Muſikſchulen und ſogenannter Conſervatorien.

Italien, doch auch nur Italien, hatte ſeit dem vierzehnten Jahrhunderte ſchon einige öffentliche Muſikſchulen, *) und ſo wenig umfaſſend ihre innere wie äußere Einrichtung ſeyn mochte, war ihr Beſtehen ſelbſt doch eine That und befriedigten ſie das vorliegende Bedürfniß; jedes andere Land blieb bis auf unſer neunzehntes Jahrhundert hin aller ähnlichen Anſtalten baar, und auch Italiens ſogenannten Conſervatorien, wie dort mit der Zeit in mehreren Städten ſich gebildet hatten, beſchränkten im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts ſich meiſtens nur auf die Geſangsbildung. Die Umſtände der Zeit und der Sache forderten und geſtalteten es ſo. Aus dem Verlangen — um mich hier einmal wieder ſo auszudrücken — immerhin ſo viel künſtleriſche Waare auf den europäiſchen Continent werfen zu können, als dieſer conſumirte und damals einzig nur aus ein und derſelben Quelle zu beziehen vermochte, waren die erſten öffentlichen Muſikſchulen in Italien entſtanden, und ſo bald die Nachfrage von Außen her aufzuhören anfing, nahmen die früher ſo thätig betriebenen Waaren-Produktionen auch ab, oder beſchränkten ſie ſich auf den Theil derſelben, nach welchem jene Nachfrage wohl noch häufiger vorkam, alſo auf den Theil der Geſangsbildung, weil der Sänger immer noch viele im Auslande Unterkommen und Belohnung fanden. Für Frankreich, Deutſchland oder jedes andere europäiſche Reich aber fand ein Verhältniß der Art ſchlechterdings nicht ſtatt, und auch als dieſelben ihre muſikaliſchen (organiſchen) Unterhaltsmittel aus ſich ſelbſt ſchon zu ſchöpfen anfingen

---

*) Vergl. §. 69 des dritten Capitels der Vorgeſchichte.

und wirklich auch anfangen konnten, ward das Bedürfniß eigener und eigentlicher öffentlicher Muſikſchulen doch ſo lange nicht fühlbar, als die Muſikcultur überhaupt noch Eigenthum des Volkes, Gegenſtand der allgemeinen Bildungspflege blieb. Nicht allein daß das bis dahin ſo zu ſagen zufällig Werdende ausreichte für den Unterhalt, ſondern es überſchritt in ſeiner Kräftigkeit ſogar öfters noch das Maaß der Bedürfniſſe, welche an dieſen ſich knüpften. Jetzt indeſſen, wo die eigentliche muſikaliſche Kunſtcultur ſich gewiſſermaßen losgetrennt hatte von der allgemeinen öffentlichen Geſellſchaft und einem beſondern Stande in die Hände gegeben worden war, der, um ſolche Aufgabe erfüllen und löſen zu können, eines eigenen Studiums ſogar bedurfte, — jetzt wollte und mußte dieſer Stand auch erzogen und eigens gebildet werden, wie die Angehörigen jedes anderen beſonderen Berufs oder jeder anderen beſonderen Claſſe der allgemeinen Geſellſchaft, und dazu bedurfte es vornehmlichſt einer weſentlichen Aenderung in der bisherigen Bildungs- und Unterrichtsweiſe, die — wie geſagt — zunächſt dann in der Errichtung öffentlicher Muſikſchulen beſtand.

Man erinnert mich, daß auch Frankreich früher ſchon und zum ſpäteſten doch im vorigen Jahrhunderte bereits eine öffentliche Muſikſchule beſeſſen habe, indem das Conſervatorium zu Paris ſeinen Anfang vom Jahre 1784 her datire; indeſſen läßt das Factum dem Namen nach ſich keineswegs leugnen, ſo war doch auch dieſe Anſtalt Anfangs weiter Nichts als eine mit der Oper verbundene Geſangsſchule, die einem eben vorhandenen Bedürfniſſe, dem im Augenblick fühlbaren Mangel an franzöſiſchen Sängern, abhelfen ſollte,*) und ward 1793 auch einiger Inſtrumentalunterricht dazu gezogen, ja 1795 ſogar dem Inſtitute, das früher **Ecole royale de chant et de declamation**, dann **Institut national de Musique** geheißen hatte, der Name **Conservatoire de Musique** beigelegt, ſo war im Ganzen daſſelbe doch fortan blos eine Vorſchule gewiſſermaßen zu der großen Oper zu Paris, deren Sänger- und Orcheſter-Perſonal daraus recrutirt werden ſollte, und erſt zur Zeit des Kaiſerreichs, als Napoleon ihm einige Aufmerkſamkeit ſchenkte, und es durch die Berufung von tüchtigen Künſtlern mit mehreren ſehr erfahrenen Lehrern und anderen Celebritäten jeden Fachs ausſtattete, ſchwang es ſich zu einer wirklich öffentlichen muſikaliſchen Kunſtſchule, d. h. einer Schule empor, in welcher die ſchöne Kunſt der Töne nach allen ihren Beziehungen und Zweigen hin ohne jeden andern und beſondern Neben-Zweck gelehrt wird.

*) Die italieniſchen und deutſchen Sänger, welche man kommen ließ, waren ſelten der franzöſiſchen Sprache mächtig, und franzöſiſche Sänger in Italien bilden zu laſſen, machte derſelbe Grund ſehr ſchwer thunlich.

Zu ziemlich gleicher Zeit entſtand eine ähnliche umfaſſende Anſtalt (1808) in Mailand, während die übrigen Conſervatorien Italiens, jenes Königliche zu Neapel ausgenommen, faſt alle zu bloßen Geſangs-Lehrinſtituten herabſanken. 1810 dann folgte Prag nach, und 1816 Wien. Später wurden im Haag und dann auch in Brüſſel wirkliche Muſik-Conſervatorien errichtet.

Kleinere Lehr-Anſtalten, oft in Wahrheit aber nicht minder wirkſam, wenn zunächſt auch nur für einen beſchränkteren Kreis, blüheten daneben ſchnell nach und nach mehrere auf. Als die wichtigſten unter denſelben muß hier wohl jene, jetzt unter Fröhlichs Leitung ſtehende, für Baiern insbeſondere höchſt ſegensreich wirkende, umfaſſende Schule zu Würzburg genannt werden, der eine zweite in Coblenz ſich anſchließt. Auch in Elbing und Stuttgart conſtituirten ſich frühzeitig dergleichen, und ſpäter folgten, wenn gleich mit geringerem Aufwande von Kräften, Halberſtadt, Hamburg, Berlin, und (erinnere ich recht) in Frankreich auch Marſeille, in der Schweiz Genf, in Dänemark Copenhagen, in Schweden Stockholm (durch die mit der Königl. Academie verbundene Muſikſchule) nach, welche meiſtens niedere Anſtalten alle aber durch die, ihrem Geiſte nach im großartigſten Maaßſtabe angelegte und eingerichtete, eine Privatanſtalt Friedrich Schneiders in Deſſau, die mit Schluß der gegenwärtigen Periode noch ins Leben trat, bei Weitem übertroffen wurden, indem hier nicht, wie dort, blos praktiſche Muſik etwa gelehrt, ſondern die Tonkunſt als ſolche in allen ihren Zweigen eigentlich ſtudirt, über die Praxis hinaus oder auf deren Boden die Wiſſenſchaft dieſer Kunſt gelehrt wird und werden ſoll. — In blos einſeitiger Beziehung wären auch wohl die durch Logier's Clavier-Unterrichtsmethode hie und da entſtandenen, oft ſehr zahlreich beſuchten öffentlichen Inſtitute noch zu erwähnen, doch darüber das Nöthige im gleich folgenden Paragraphen.

§. 225.

Erweiterung der muſikaliſchen Pädagogik.

Ein zweites Mittel nämlich, jenen zu Anfang des vorhergehenden Paragraphen angeführten und durch die Lage der Umſtände nothwendig bedingten Zweck höherer Kunſtbildung der in größerer Anzahl ſich darbietenden berufenen Talente zu erreichen, lag lediglich in der Erweiterung der muſikaliſchen Pädagogik ſelbſt, die ſich nun, der Natur der Sache gemäß, ferner ſowohl als eine praktiſche wie als eine theoretiſche zu geſtalten hatte, — praktiſch, in ſofern ſie bei dem ungemein höheren Grade, den die mechaniſche Kunſtfertigkeit überhaupt gewonnen hatte, bei den bedeutend geſteigerten Anſprüchen, welche man an ſolche zu

ſtellen gewohnt geworden war, und bei der ungleich größeren Geltung auch, welche die Virtuoſität im Allgemeinen im öffentlichen Kunſtleben eingenommen, auf Mittel denken mußte, die unter allen Umſtänden es möglich machen könnten, das um ſo viel weiter hinaus geſteckte Ziel gleichwohl in ein und derſelben, ja wohl noch bedeutend kürzerer Zeit zu erreichen; und theoretiſch — in ſofern ſie, bei dem abgeſchloſſenen Standpunkte, den, und nicht etwa allein der höhere künſtleriſche, ſondern überhaupt der muſikaliſche Beruf gegenüber von jeder anderen Claſſe der öffentlichen Geſellſchaft, jedem anderen Berufe, eingenommen hatte, ſich keineswegs mehr beſchränken durfte blos auf das vielleicht, was durch die Vollkommenheit der Praxis ſchon an und für ſich bedingt wurde, ſondern überhaupt jeden Zweig wiſſenſchaftlichen Denkens in ihr Bereich auch ziehen mußte, der irgend nur zur Erhöhung und Vervollkommnung der künſtleriſchen Geſammtbildung, der künſtleriſchen Durchbildung für den einzelnen eben vorliegenden Zweck wie überhaupt für die mannigfachen Beziehungen des Berufs nach Innen wie nach Außen beizutragen fähig ſeyn möchte. In Betracht der unbeſtreitbaren, weil ſelbſt durch die Erfahrung beſtätigten Richtigkeit des Satzes, daß Mannigfaltigkeit des Zwecks, je größer ſie wird, eine deſto größere Einfachheit des Mittels bedingt, mag es ſeyn, daß ich für den Gegenſtand ſelbſt, der hier zur Betrachtung gekommen, keine völlig richtige Bezeichnung wählte; indeſſen ſo einfach das Mittel im Einzelnen ſich dabei zu geſtalten hat, ſo vielfach muß es doch in ſeiner Quantität auch dabei zunehmen, indem die Einfachheit eines Mittels, auf welcher die Mannigfaltigkeit des Zwecks zu beruhen vermag, doch eben nur darin beſtehen kann, daß das Mittel nicht mehr auf den ſummariſchen Beſtand des Zwecks ſeine Richtung nimmt, ſondern lediglich denſelben in ſeinen verſchiedenen Zweigen und Seiten zu erreichen trachtet, und darnach dann ſich ſelbſt gewiſſermaßen in verſchiedene einzelne Theile zerlegt, die als Glieder eines Ganzen nothwendig an Einfachheit gewinnen müſſen. Die Erweiterung der muſikaliſchen Pädagogik, von welcher ich hier rede und welche durch bezeichnete Verhältniſſe gewiſſermaßen zu einem Bedürfniſſe der Zeit ſich erhob, mag, in ihrer Weſenheit letztere ſelbſt angeſchaut, eher einer Vereinfachung der Kunſt der muſikaliſchen Erziehung oder Bildung ähnlich ſehen, aber ſicher häuften ſich bei ſolcher Vereinfachung des Einzelnen im Ganzen doch die Bildungsmittel, und ſo erhielt quantitativ jedenfalls dieſe Kunſt eine bedeutende Erweiterung.

Damit glaube ich auch Richtung und Charakter zugleich angedeutet zu haben, wodurch alle diesſeitigen Beſtrebungen vornehmlich ſich auszeichneten und in Wahrheit auch nothwendig ſich auszuzeichnen hatten; und daher mögen wir uns erklären, wie in Praxis jetzt auf einmal unſere Kunſt ſo höchſt

ſchwer und äußerſt combinirt für den allgemeinen Glauben erſcheinen konnte, daß alle pädagogiſche Gelehrſamkeit meinte, in der Vereinfachung und Erleichterung der Gegenſtände ihre Aufgabe finden und löſen zu müſſen, während ſie im Ganzen doch Nichts damit wollte, als auf bequemerem und kürzerem Wege denſelben Zweck und zudem noch mit größerer Sicherheit und allgemeinerer Ausdehnung zu erreichen, und wie die Theorie jetzt auf einmal jede Seite und Beziehung unſerer Kunſt in ihren Kreis zu ziehen ſich abmühete, daß hell ſey und klar Alles, Nichts verborgen, mit dem Können auch ein vollkommenes Wiſſen und Verſtehen ſich verbinde, während wiederum im Ganzen ſie Nichts damit wollte, als dem Bedürfniſſe allgemeinerer und umfaſſenderer Durchbildung auf dem Wege todter Belehrung und Unterweiſung da entgegenkommen, wo aus dieſem oder jenem Grunde es an der lebendigen fehlen möchte. Oder wären anders die mancherlei Erſcheinungen zu erklären, mit welchen dort, bald mehr bald weniger glücklich, der pädagogiſche Scharfſinn in ſo mancherlei praktiſchen Hülfsmitteln während des Laufs der gegenwärtigen Periode hervortrat? — Wäre anders zu erklären die ungemeine Thätigkeit, welche zu gleicher Zeit die muſikaliſch theoretiſchen Schriftſteller entwickelten, und wenn ſie ſtets dabei die höchſtmögliche wiſſenſchaftliche Klarheit und Vollſtändigkeit ſich zu derjenigen Aufgabe machten, die namentlich ſie von jedem ähnlichen Vorgange unterſcheiden ſollte? — Bernhard Logier's*) Unterrichtsmethode, welche dem minderen Talente ſogar noch zur Hülfe kommen und in der Gemeinſchaftlichkeit des Unterrichts ein eben ſo großes Capital an Zeit erſparen als Gleichmäßigkeit der Bildungsſtufen erzielen ſollte; die Erfindung ſo mancher praktiſcher Vorrichtung, wie Handbildner, Chiroplaſt, Sordinen, Wendemaſchinen und vieler anderer, welche den Mechanismus befördern ſollten; die Fruchtbarkeit der Preſſen an Etuden und dergleichen Uebungsſtücken; die auf Peſtalozziſchen Grundſätzen beruhende (unglückſelige) Methode, Zahlen ſtatt der Noten ſich zu bedienen oder die Kenntniß der letzteren doch durch Zufügung der erſteren zu erleichtern, — alle dieſe und noch mancherlei andere Gegenſtände, welche zu gleichem Zwecke die Zeit gebar, gehören daher; und in Bezug auf die Theorie — war z. B. eine Zeit reicher an ſogenannten Schulen für jedes Inſtrument und jede Stimme als die jetzige? — und waren alle nicht aus der einigen Idee hervorgegangen, das Behandeln dieſer Inſtrumente und Stimmen auf die möglichſt faßlichſte, deutlichſte und doch vollſtändigſte, für jeden Fall ausreichende Weiſe zu lehren, ſo daß der lebendige Unterricht ebenfalls erſetzt werden

*) Geb. zu Kaiſerslautern in der Pfalz 1780, lebt jetzt zu Dublin.

könnte durch dieſen todten? — Kein Inſtrument, für welches nicht von mehreren der ausgezeichneteren Meiſter darauf Lehrbücher erſchienen, und von denen nicht das eine das andere ſtets an pädagogiſcher Klugheit und Wiſſenſchaftlichkeit hätte übertreffen wollen. So concurrirten für das Clavier z. B. in dieſer Beziehung ein Cramer, Müller, Kalkbrenner, Carl Czerny, und endlich auch Hummel; für die Violine Rode, Kreutzer, Campagnoli, Spohr; für den Geſang Benelli, Winter u. A. Gleichen beſonderen Fleißes erfreuten ſich die höheren, mehr wiſſenſchaftlichen Zweige der muſikaliſchen Theorie, und iſt nicht minder auch hier eine gewiſſe Einigkeit des Willens bemerklich, ſo wird für den Hiſtoriker doppelt ſchwer, auch nur mit einiger Beſtimmtheit den zu bezeichnen, den ohngefähr die Nachwelt als den eigentlichen Führer des Zugs zu ſchätzen hätte, denn auf das Mehr oder Weniger, in Quantität wie Qualität, kommt es doch keineswegs dabei an, ſondern lediglich auf Charakter und Tendenz. Kein Zweig muſikaliſchen Wiſſens liegt vor, der jene außerordentliche Thätigkeit auch nur mit einiger Geringſchätzung oder Vernachläſſigung von ſich ausgeſchloſſen hätte; trägt jede Erſcheinung auf dem Geſammtbilde aber dieſelbe Farbe, dieſelbe Phyſiognomie des Herzens, ſo wirkt keine auch wohl mit beſonderer Beſtimmtheit auf die Geſtaltung des Ganzen hin. Hinſichtlich der Kunſt der Compoſition hat man in der Regel Gottfried Weber *) hier als den Mann der Zeit bezeichnen wollen, oder iſt ſolches gar ſchon gewohnt geworden, und in Wahrheit auch trägt unter allen den vielen ähnlichen oder verwandten Werken, die im Laufe gegenwärtiger Zeitepoche die Preſſe verließen, keins ſo ſehr den Stempel rationeller und klar verſtändlicher Abgränzung, Durcharbeitung und Erſchöpfung der einzelnen Gegenſtände als deſſen „Verſuch einer geordneten Theorie der Tonſetzkunſt“; **) allein befähigte Weber hiezu ein ungleich größerer Vorrath von geiſtigen, wiſſenſchaftlichen Kräften, den in Folge ſeiner Erziehung (und auch ſeines Talents) er vor jedem andern Muſikgelehrten ſeiner Zeit wohl voraushaben mußte, ſo läßt ſich keineswegs doch in ſofern eine hiſtoriſche Bedeutſamkeit ihm beilegen, als er nicht etwa ein eigenes, und auf die Geſammtgeſtaltung ſpäterer verwandter Forſchung auch einflußreiches Syſtem der Harmonie- und Compoſitionslehre damit begründete, vielmehr nur in größerer und theilweiſe auch gelungener Quantität brachte, was für diesmal der gewaltige Zeitinhalt in ſeinen Beziehungen zur Kunſt von dieſem Theile ihrer Evolutionen verlangte und kein menſchlicher Geiſt etwa auf dem Wege

*) Geboren zu Friesheim bei Mannheim 1779 und geſtorben zu Kreuznach 1839.

**) Erſchien zuerſt 1817 bis 21 in 4 Bänden, erlebte ſpäter aber mehrere Auflagen.

ſelbſtſtändiger Speculation erſt erzeugte. Stellt ſich ein ſolches Verhältniß aber in dem wichtigſten und weſentlichſten Theile der muſikaliſchen Theorie heraus: kaum daß ein anderes nur möglich gedacht werden kann in irgend einem andern und zumal untergeordneten Kreiſe. Welche Geiſter und Denker dieſe, und ausnahmslos, mit gleichem Antheil zwar, in die Schranken riefen: alle beſeelte ein Glaube, ein Wollen, und war die Kraft des Vollbringens auch wohl verſchieden, ſo haben für die Geſchichte der Kunſt überhaupt ſie alle doch ein und denſelben Stoff geboten, der ſich ausdrückt in der oben ſchon näher bezeichneten Tendenz, welche die ſchriftſtelleriſche Thätigkeit jetzt in ihrem Ganzen genommen, und der, von welcher Seite und wie wir ihn betrachten, ſtets tief eingewurzelt erſcheint in dem Charakter der Zeit, welcher, als Mittel zum Zweck, das Höchſte und Aeußerſte auch wollte im Wiſſen, da mit der geförderten, erſchöpften Erkenntniß ſtets neue und reiche Quellen für ſeinen Materialismus ſich unausbleiblich ergeben mußten. Der Natur und ihren Außendingen jede Fähigkeit zum Tone abzugewinnen und den Ton ſelbſt bis zum letzten ſeiner möglichen praktiſchen Verhältniſſe zu anatomiſiren gleichſam, war Abſicht der Akuſtik (Gebrüder Weber, Pelliſov, Savart, Scheibler u. A.); mit einem Blicke der Welt den wunderbaren Bau dieſer Töne in den mannigfaltigſten Formen dann zu offenbaren — Wille der Lehre vom Satze (Berton, Seyfried, Schneider, Fetis, Logier u. A.); mit einem Schritte hinzuführen jeden Fremdling an die Stufen dieſes Baues, damit friſch ſei noch ſeine Kraft beim Erſteigen der Zinnen deſſelben — Verlangen der Grammatik (Gottfr. Weber, Fröhlich u. A.); auch in den letzten Schatten ſonniges Licht und Wärme zu bringen und immer neue Auswege zu finden für den Strom höherer und belebenderer Erkenntniß — Aufgabe der Journaliſtik (Fetis, Gottfried Weber, Rochlitz, Fink) und des jetzt nicht minder regen polemiſchen Treibens; mit dem dürren Stammbaume auch das Intereſſe höherer lebendiger Lebenserkenntniß zu verbinden — Streben der Geſchichte; aber Alles am Ende doch auch nur, um von den mühſelig erſtiegenen Höhen praktiſcher Vollendung dem Leben ſelbſt dann wieder zu geben, was für jene Tage es von der Kunſt forderte — Luſt. Selbſt der Weg anziehender Unterhaltung ward dazu nicht ausgeſchlagen, und ich erinnere zum Beweiſe nur an die mancherlei Bemühungen des in voriger Periode ſchon angeführten Rochlitz, *) der, richtig verſtanden, in Wahrheit eben dadurch ſo viele weſentliche Verdienſte um die öffentliche Muſikcultur ſich erwarb, weil dergl. Popularität das einzige Vehikel noch war, das zwiſchen

*) S. §. 194 des dritten Kapitels voriger Periode.

dem eigentlichen Künſtlerthum und der öffentlichen Geſellſchaft Beſtand haben konnte. Doch Namen zu nennen, war ja meine Abſicht erſt im folgenden Kapitel.

§. 226.

Verſtärkung der inſtrumentalen Begleitung bei den Italienern.

Die dritte allgemeine Folge endlich, welche die engen Beziehungen der geſammten Zeitverhältniſſe zu unſerer Kunſt insbeſondere für dieſe haben mußten, war — ein neues Aufblühen italieniſcher Oberherrſchaft.*) Wie ich dort (a. a. O.) ſchon bemerkte, war bei aller Nothwendigkeit dieſer und ſolcher Folge ihre That ſelbſt doch auch nur möglich und vollſtändig, wenn die Italiener bei dem erneuerten Uebertragen ihrer Formen und Style das zugleich zum mindeſten zu ſchützen und nicht anzutaſten den Schein annahmen, was die beiden übrigen muſikaliſchen Normal-Völker, ſeit ſie von der erſten italieniſchen Vormundſchaft ſich losgeſagt und volle Selbſtſtändigkeit erworben, als eigenthümliches, gewiſſermaßen nationales Zeichen ſich angeeignet hatten, da mit Vernichtung deſſen, das zudem aus dem ganzen innern und äußern Charakter dieſer Völker unmittelbar hervorgegangen, auch das volle, ganze Ich derſelben gleichſam verwiſcht worden wäre, was bei allem geiſtigen Joche, in welchem es ſchmachtete, das immer im Innern noch tief rege Gefühl niemals zugelaſſen haben würde. Wir ſollen des vollſtändigſten Sieges, aus irgend welchen Gründen nun, uns bewußt ſein, aber in welche Abhängigkeit wir den Ueberwundenen ſtellen, und ſey er der Schwächſte, ganz gewinnen werden wir ihn für uns erſt, wenn wir ihn auch in dieſer ſeiner Schwächheit, dieſem ſeinem Falle noch achten. Das iſt ein Geſetz des innerſten Lebensrhythmus, das keine Macht, kein Verhältniß der Welt ungeſtraft übertritt. Die Umſtände der Zeit hätten ſchaarenweiſe die italieniſchen Künſtler zu uns und nach Frankreich überführen, hätten jedes Talent, jeden Keim fruchtbarer Produktion hier vernichten, und all' und jeden künſtleriſchen Bedarf von dorther allein zu holen uns zwingen mögen, vollſtändig und zwar dergeſtalt, daß wir mit Zuneigung ſogar und dauernder Ergebung das Dargebotene empfangen hätten, wäre der Sieg niemals geweſen, hätte Italien nicht das, was vor allen Dingen und vor ihm voraus wir unſer damals ſchon nannten in der Kunſt, zu achten, fortan beſtehen zu laſſen und zum Höchſten nur in ſoweit zu ändern verſtanden, als die Möglichkeit, mit ſeinem Weſen es zu verbinden, nöthig machte. Dies

*) S. vorhin die §§. 212 ff.

unveräußerlich Eigene aber war — die Macht rein inſtrumentaliſcher Wirkung. Daß Italien ſo weit ſich hingeben mochte an Deutſchland und Frankreich, daß es das, was dieſe voraus hatten in der Welt der Inſtrumente und des Orcheſters, borgweiſe gewiſſermaßen auch zu ſich nach und nach herüberholte und mit dem, was als einzig charakteriſtiſches Merkmal die Geſchichte bis dahin an ihm bezeichnet hatte, immer mehr und inniger vertraut zu machen ſtrebte: hierin und nirgend anders lag das Mittel, möglich zu machen und wirklich zu realiſiren, was anderſeits die eben vorhandenen Zeitumſtände wohl als unabweislich ſchon geboten hatten.

Nun konnte freilich aber dieſe Vereinigung des deutſch-franzöſiſchen Inſtrumentale's mit den bisherigen meiſt üblichen, vorherrſchenden Formen der italieniſchen Muſik (der italieniſchen Oper) an und für ſich auch noch keineswegs geſchehen auf dem Grade künſtleriſcher Vollendung, den die Kunſt der Inſtrumentation beſonders ſeit Haydn's und Mozarts Tagen in Deutſchland und Frankreich erreicht hatte, ſondern es mußte dieſelbe herabſteigen von ihrem Höhepunkte und, um ſich auszugleichen gleichſam und zu verſöhnen mit dem ſo ſchnurſtracks ihr entgegen ſtehenden ausſchließlich ſinnlichen Principe, das in dem italieniſchen Vocale ſeine Geltung behauptete, ihre Wirkung mehr auf dasjenige quantitative Verhältniß beſchränken, welches ſeine nächſte Beziehung ebenfalls nur zur äußern Wahrnehmung der Sinne hat. Indeſſen ein Mehr, ein Höheres oder Tieferes ſprach ja die ganze Richtung der Zeit, die — wie wir geſehen haben — überhaupt ihre Aufgabe und ihr Ziel in der Maſſenhaftigkeit glaubte gelöſt und erreicht zu haben, auch gar nicht an, und blieb der Organismus ſelbſt nur in der Großartigkeit und Fülle ſeiner Glieder, ſo war die Vereinbarung auch ſchon vollendet und jenes Mittel zum Siege vollkommen bereitet.

Kurzſichtige Kritik hat zum Oefteren ſchon ihr Damnatur und ihr Verwundern ausgeſprochen über den orcheſtriſchen Lärm, den Roſſini, der Held der Zeit und des Geſchicks, anſtellen mochte in ſeinen Opern: ich habe am oben citirten Orte bereits meine Anſichten darüber ausgeſprochen; — wundern wir uns nicht, es war Bedingung und Mittel des Triumphs, und mag lautere, tiefe Erkenntniß oder ein gewiſſer genialer Takt, den ein Anderer vielleicht Inſtinkt nennen würde, mag Ueberlegung oder Zufall dazu geführt haben, wir ſtaunen nur und ſind im Ueberblicken der Verhältniſſe blos verwundernd betroffen über das wunderbare, aber überall innige, unzertrennliche Gefüge der Kette der Dinge: ein Gefühl, zu dem dann fromme Ehrfurcht vor höherer Fügung noch ſich miſcht, wenn, überzeugt von der That, wir den Faden der Geſchichte ſolchen (wenn auch

nur quantitirten) Uebertrags deutſch=franzöſiſcher Inſtrumentalkunſt auf das italieniſche Vocale nun im Speciellen auch verfolgen.

§. 227.

Fortſetzung.

Außer allem Zweifel that den erſten Schritt dazu der Capellmeiſter an der Baſilika di Santa Maria Maggiore zu Bergamo, Simon Mayer. Der Mann iſt ein Deutſcher von Geburt, Sohn eines der ehemals tüchtigſten und für ſein Amt erglühten Organiſten, ward geboren auch ſo früh noch im vorigen Jahrhunderte, daß, als er das Alter erreicht hatte, wo in der erſten Liebe des Herzens die Fantaſie am lebendigſten und kräftigſten zu ſeyn pflegt, wo in der ganzen Fülle ihrer Kraft Geiſt und Leib am meiſten gedrängt werden zu eigener, ſelbſtthätiger Wirkſamkeit, die Muſik in ſeinem Vaterlande zu jener ſchönen vollen Blüthe aufgegangen war, *) in welcher — wie bekannt — ſie den Triumph feierte, der um ſo glänzender ſich geſtalten mußte, als er nicht blos auf materiellem Grunde etwa, ſondern mehr noch auf tief geiſtigem beruhete, **) und daß er dieſen Zuſtand, dieſen Standpunkt ſeines Vaterlandes, gegenüber von Italien und Frankreich, nicht begriffen, davor ſchützte ihn eine eben ſowohl in Sachen ſeiner Kunſt als in übrigen wiſſenſchaftlichen Dingen bereits erlangte tiefe, hohe Bildung. Dennoch führte eine eigene, unwiderſtehliche Neigung ihn hin nach Italien; dennoch ſah er nur dort das Eldorado kühner Hoffnungsträume, und wußte er, wenn er ſich fragte, die Sehnſucht, die ihn erfüllte, auch nicht zu erklären, ſah er, ein Fremdling dort nach allen Seiten, auch keinen Anhaltspunkt welcher Art vor ſich, ſo war jene doch zu mächtig, als daß er ihr hätte widerſtehen können. Erkennen wir aber den Willen einer höheren gütigen Vorſehung! — Sein ſchönes melodiſches Talent verſchaffte ihm bald Gönner in Italien, und je mehr er daſſelbe anwandte, deſto höher ſtieg er von Tag zu Tag in dem öffentlichen Anſehen. Daß er ſich indeß wohl hütete, von der harmoniſchen Tiefe auch ſchon Gebrauch zu machen, aus welcher in Folge der gründlichſten, contrapunktiſchen Studien er hätte dabei ſchöpfen können! — Erſt als man ſeine deutſche Abkunft faſt vergeſſen und er Geltung und Namen als dramatiſcher Componiſt gewonnen hatte, fing er auch an, glänzendere Effekte, wie man in Italien bisher nie gehört hatte, in die inſtrumentale Begleitung zu legen. Daß man dieſelben hätte unbeachtet

---

*) Simon Mayer ward 1763 zu Mendorf in Oberbayern geboren, und verließ Deutſchland im J. 1784.

**) Vergl. die beiden letzten §§. des dritten Kapitels der vorhergehenden Periode.

vorübergehen laſſen, hinderte ſein Anſehen, ſein Ruhm; daß freudig und dankbar ſie aber auch aufgenommen wurden, ſicherte die Art und Weiſe ſeines Verfahrens. Nicht daß es eine Inſtrumentation geweſen wäre, wie Mozart ſie gelehrt hatte, ſondern franzöſiſchen Prunk allein finden wir da nachgebildet, und fühlte Mayer, in der Gründlichkeit und Tiefe ſeines eigenen Geiſtes, ſich vielleicht unfähig, ſelbſt ſich einem ſolchen Materialismus hinzugeben, ſo ſehr, daß, weil er zu ſchwer war in ſich, auf bloßer Oberfläche der Maſſe zu beharren, er ſogar ein offenbares Ausſchreiben anderer und namentlich franzöſiſcher Inſtrumentiſten nicht verſchmähete, ſo mag die „Schule" ihm darum zürnen, die Geſchichte hat zu bekennen, daß es geſchehen mußte, einzig damit erfüllet ward, was da längſt geſchrieben ſtand im Buch der Ereigniſſe. Das Orcheſter benutzt ſogleich, wie er es von den ihm wohlbekannten erſten deutſchen Vorbildern gelernt hatte, und wie er kraft ſeines eigenen hohen Genius es auch wohl vermocht hätte, wäre niemals er geworden, wozu eine gütige Vorſehung, das Schickſal ihn doch auserſehen hatte, — ein Vermittler zwiſchen dem italieniſchen Vocale und dem deutſchen Inſtrumentale.

Nicht genug indeſſen: Mayer, obſchon durch Amt und Würden und ununterbrochenen Aufenthalt nach und nach in dem neuen Vaterlande völlig nationaliſirt, blieb in der Erinnerung dieſem ſelbſt doch ein Fremder, und, ſo großes Vergnügen Italien an den ihm dargebotenen neuen inſtrumentaliſchen Effekten fand, hätte es gleichwohl für die Dauer dagegen als gegen etwas Fremdes mißtrauiſch werden, in dem Egoismus nationaler Vollkommenheit den Geber einer Art künſtleriſcher Barbarei beſchuldigen und, wenn dem eigenen Vortheile auch zuwider, das Erworbene wieder von ſich abwerfen können; — daß aus eigener Luſt, aus eigenem Antriebe Italien ſelbſt auch das dargebotene Fremde gleichſam ſich verſchaffte, mit ſich ausſöhnte und durch das Band heiliger Sympathie an ſich knüpfte, that zu dauernder Befeſtigung des Werkes noch Noth, und — auch dieſes ſollte geſchehen.

Ferdinand Paer,*) den Italiener von Geburt, Erziehung, Sinn und Bildung, mußten jene durch die franzöſiſche Revolution nach ſeinem Vaterlande zunächſt gebrachten Kriegsunruhen nach Wien führen, und zu einer Zeit zwar (1795), als Mozarts Opern, Haydn's und anderer großer deutſcher Meiſter Werke daſelbſt die Repertoirs bildeten. Daß ein großer Theil der mächtigen Wirkung, welche bei jeder Aufführung dieſelben auf das große Publicum hervorbrachten, ſeinen Grund allein in der Art der Inſtru-

---

*) Geboren zu Parma 1771, erzogen in dem Conſervatorium della Pieta zu Neapel, und geſtorben zu Paris 1839.

mentalbegleitung habe, konnte dem ſcharfſinnigen, talentvollen Künſtler nicht entgehen, und genöthigt jetzt, für daſſelbe Publicum zu arbeiten, war er auch gezwungen wohl, ein Aehnliches in ſeiner Begleitung zu erzielen. Verlor ſich ebenfalls dabei der Copirgriffel nur zu häufig in ſeine Hand, ſo geſchah es doch aus einem umgekehrten Grunde als bei Simon Mayer. Gleich viel — die Sache blieb dieſelbe, und das Orcheſter des Italieners geſtaltete ſich glanz- und effektreicher als bei irgend einem ſeiner Landsleute je vordem. Dabei bewahrte er zugleich und ſtets die ihm aufgeerbte Anmuthigkeit der Melodie, hielt feſt auch an dem vaterländiſchen Principe künſtleriſcher Oligarchie, d. h. ließ den Sänger gleichwohl immer Hauptſache bleiben, und führte, dankbar dafür, dieſer ſeine Opern nach Italien zurück, ſo brachte, was für den deutſchen Hörer doch eigentlich berechnet war, auch die Beſtätigung deſſen, was, zunächſt von dem eingewanderten Fremden geboten, den Italiener bereits entzückt hatte. In dieſem Widerſpruche des doppelten Ziels, das Paer bei ſeinen Arbeiten vor Augen ſchwebte und ſchweben mußte, mag dann auch der Grund liegen, warum, als Tondichter überhaupt ihn angeſchaut, er niemals die Geltung in der großen Welt erlangen konnte, zu welcher ſein Talent an und für ſich ihn wohl berechtigt hätte, und welche er, als Italiener, ſicher auch und zum mindeſten eben ſo gewiß als ſeine Collegen Paiſiello und Cimaroſa, erlangt haben würde, wenn er, wie dieſe, ganz Italiener geblieben wäre. Doch dahinaus lag ja keineswegs ſeine hiſtoriſche Beſtimmung, die allein hier ihm eine Stelle anweiſen wollte, und ſo gewiß auch anwies, daß wir in dem Gange ſeiner erſten Ausbildung ſchon Spuren davon zu entdecken vermögen. Den Deutſchen, den das Geſchick nach Italien führte, demſelben die Macht der Inſtrumente zu lehren, hatte es ausgerüſtet mit aller Fülle der Erkenntniß, damit er klug genug ſey in dem Verfahren und wiſſe Maaß zu halten, zu nehmen und zu geben, wo und woher es nöthig; dem Italiener aber, den nach Deutſchland es geleitete, durch eigenes Beiſpiel dann jene Lehre zu vollbringen, hatte es jede ſolche tiefere Erkenntniß von vorn herein verſagt, damit, erwärmt an der erſten Gluth des Feuers, er nicht durch ein Zuviel etwa das beabſichtigte Werk vereitle. In der That — Paer wollte unmittelbar aus dem höchſten Sitze deutſcher Kunſt eine effektvollere Inſtrumentation nach ſeinem Vaterlande überpflanzen, ahmte deutſchen Tonſetzern zu dem Berufe nach, aber daß er deutſchen Geiſt, deutſche Kraft und Gediegenheit auch darin offenbart hätte, welche zu begreifen ſein Vaterland noch keineswegs reif und geſtimmt genug geweſen wäre und welche die Löſung ſeiner eigentlichen Aufgabe daher auch hätte gänzlich unmöglich machen müſſen, dazu entbehrte er viel zu viele contrapunktiſche Kenntniſſe, entging ihm viel zu ſehr alle Schärfe und alles Glück in der Charakteriſtik, und wenn ſonach Mayer aus

Klugheit Italien noch Nichts brachte als die Maſſe, als die Kraft der Materie, ſo blieb Paer aus Mangel eines beſſern Vermögens nicht minder dabei blos ſtehen, ſo unleugbar anderſeits auch nur dadurch vollbracht werden konnte, was geſchehen ſollte, und was in Wahrheit nun ſo vollkommen auch geſchah, daß in der geſammten italieniſchen Muſik eine Aenderung, eine Revolution hinſichtlich der inſtrumentalen Begleitung ſie ergab, die mit Roſſini's Erſcheinen zwar die letzte Vollendung in ihrer rein materiellen Richtung erſt erhalten, aber auch vorher ſchon ſelbſt ſolche Tonſetzer, welche in der alten Einfachheit doch groß und in ihrer Art ſtark geworden waren und mit deren Charakter ſich eine ſolche Umwandlung ſchlechterdings nicht vertragen zu wollen ſchien, wie z. B. Paiſiello, Spontini, Cherubini u. A., mit Erfolg zu ſich herüberziehen ſollte.

§. 228.

Verflachung des Geſchmacks und der allgemeinen Kunſtbildung.

War übrigens der Kunſt (der eigentlichen, wahren) ſelbſt auch und ihrer Cultur Vortheil dadurch gebracht worden? — gewiß nicht, und ſo gewiß nicht, als im Gegentheil der letzten Stütze ſie ſich dadurch begeben ſollte, an welcher ein edlerer Sinn, ein tieferer Ernſt und eine höhere Kunſtbildung hätten erwachſen, aufleben und erſtarken können, indem durch die große Herrſchaft, welche Italien jetzt wieder mit ſeiner Oper über ziemlich den geſammten europäiſch muſikaliſchen Occident zu üben vorbehalten war, nun auch die Art und Weiſe der darin eingeführten Orcheſter-Behandlung zur Norm gleichſam für alle ähnliche Kunſtgeſtalten — und um ſo mehr, um ſo kühner und gewiſſer zwar ſich erhob, als ſie nicht allein in ihrem Aeußeren den Forderungen völlig entſprach, welche an die Inſtrumentalmuſik zu ſtellen die Zeit zum Geſetz gemacht hatte, ſondern in ihrem Innern auch ſo ganz und gar mit den Richtungen harmonirte, durch welche das Leben der Zeit vorzugsweiſe ſich auszeichnete. Schauen wir zurück auf die Zeiten, von ungefähr 1815 an. Bis dorthin mochte es ſeyn, wo Mozarts und Haydn's, dann Beethovens Werke, wo die Sonaten, Quartette, Lieder, überhaupt alle eigentliche und wahrhaft ſchöne Kunſtformen der beſten, gediegenſten Componiſten die Repoſitorien unſerer Kunſtfreunde füllten: was trat alsdann aber, als die Italiener ihre Arme wieder ausbreiteten nach allen Himmelsgegenden, an deren Stelle? — In Geſang und Inſtrumentenſpiel glaubte alle Cammermuſik, dieſe nächſte Heimath und Pflege öffentlicher Muſikcultur, dieſer erſte Sitz allgemeiner Kunſtbildung, ihre Bedürfniſſe nur aus der Oper hernehmen zu müſſen. Die Quartette ſchwiegen, die edelſten aller Dichtungsformen, wie die So-

nateu u. dgl., fielen zuſammen, und Potpourri's, Divertiſſements und wie die Geſtalten unreifer Virtuoſen oder geiſtesarmer Compilatoren alle heißen, in denen Alles, nur keine rechte Kunſt ſich zu offenbaren vermag, beſchäftigten allein noch die Preſſe, aus denen hervorgegangen dann ſie auch das Mittel allgemeiner Geſchmacks= und überhaupt Kunſtbildung ſeyn ſollten. Kein Wunder da, daß eine gänzliche Verflachung derſelben in unmittelbarer Verbindung ſtand mit jener Herrſchaft, und als beſondere Folge der Zeitbeziehungen zur Muſik dann in dieſer, und leider nur in zu weiter Ausdehnung, ſich kund that; denn nenne ich es auch ein kurzſichtiges Frömmeln blos, das in dem Leibe, in der Materie, nur eine läſtige Feſſel des Geiſtes erblickt, ſo iſt es ſinnliche Rohheit doch auch nur, welche von dem Leibe, der Materie, Nichts verlangt, als äußere Reizung, und die Materie, der ſinnliche Leib der Kunſt war und iſt ja allein in dieſer Muſik enthalten, während an ſolchem allein niemals doch ein gebildeter Geſchmack und eine höhere Kunſtbildung zu haften vermögen; ein Wunder aber, daß zum mindeſten eine Objektivität noch dabei zum höchſten Principe in der Tondichtung ſich erhob, die bei gänzlicher Unzulänglichkeit über Kurz oder Lang doch wieder in beſſere Geleiſe zu gelangen hoffen laſſen konnte, und ein Wunder, daß — wie das folgende Kapitel zeigen wird — in dieſer Fluth von durchweg ſinnlicher Luſt, welche in die Kunſt gedrungen und nach und nach völlig ſolche herabzuwürdigen drohete zu einem bloßen Spielwerk entweder in den Augenblicken langer Weile oder wo nach unkeuſcher Ergötzlichkeit der Sinne es gelüſtet, doch immer einige kräftige Talente noch Stand halten mochten, unbeweglich feſtſtehen mit Willen und That, daß der Strom ſich an ihnen breche, und wenn er ausgewüthet, erſchöpft ſeine Quellen, ſie mit deſto größerer Fruchtbarkeit dann ihren Saamen auf dem überſchlammten Bette ausſtreuen möchten. Italien ſelbſt entging dem Sturme nicht, den es heraufbeſchworen. Auch in ſeinen Sälen und Häuſern ſchwieg jede edlere Stimme, die man doch früher wohl daſelbſt, wenn nicht in dem Grade auch, wie in Deutſchland und Frankreich, gehört hatte. Bravour oder Vergnügen — das waren und wurden einzig jetzt die Parole muſikaliſchen Lebens, und das Ideal des Athleten oder Symbolum des Luſtſpieldichters die einzigen Muſter ſeiner Formen; kaum daß wirkliche Kraft noch oder wahrhaft ergötzlicher Humor darin zu athmen vermocht hätten, wenn gleich auch dieſe noch keineswegs den Begriff ächter Tondichtung erfüllen, und wenn gleich ihre Formen noch keineswegs ſtark und reich genug ſind, daß höhere Kunſtbildung und ein gebildeterer Geſchmack daran zu erblühen vermöchte.

Belaſſe ich jedoch das Bild in der einfachen Skizze: für den Umſichtigen werden die bisherigen Darſtellungen hinreichend ſein Colorit ergänzen,

und die folgenden auch dieſem noch genügendes Licht verleihen. Vielleicht daß in den Tagen der Schwäche der Saamen zur Kraft ſich wieder ſammeln ſollte! Was von Gott kommt, wie unſere Kunſt, muß vor gänzlichem Verfall in ſich ſelbſt ſchon geſichert ſeyn; wo höherer Wille waltet, ward nicht ſelten aber das Unheil ſchon zur Quelle des Heils. Vielleicht auch daß der Geiſt zu weit überragt hatte den Leib, und dieſer daher nachzuholen hat, was in der Kräftigung ſeiner Glieder er verſäumt, um den Sinn des Humanismus, den unſere Volkserziehung ungleich ſpäter verſtanden, zunächſt in dem zu erfüllen, was auch am nächſten ihm liegt, — in der Kunſt der Seele. Oder — — — nein! — keine Deutung genügt, außer der Glaube, und die — der folgenden Tage.

Drittes Kapitel.

Erneuerte Scheidung der nationalen Charaktere.

§. 229.

Der Conflikt.

Dabei angekommen nun, bleibt für volle Kenntniß der Geſchichte gegenwärtiger zwar kurzer, aber gleichwohl großer, verhängnißvoller Periode wohl die eine Betrachtung nur noch übrig, in welchem Verhältniſſe ſolch' gewaltige, ſchwere Laſt des Zeitinhalts auf dem geſammten Kunſtkörper zu jenem Schisma auch ſtehen mochte, das zu Anfange des achtzehnten Jahrhunderts in demſelben entſtanden, mit deſſen Ende aber einer völligen Ausgleichung auch ſchon ſo ſehr nahe wieder gerückt war? *)

Nicht mit Unrecht nennen wir die Muſik eine Kunſt der Seele, und wie dies göttliche Ich, das in dem Menſchen wohnet, überall daſſelbe iſt, ſo mit nicht weniger Unrecht auch eine Kunſt der Menſchheit. Von dieſer ihrer höchſten Idee aus ſie betrachtet und einzig haftend an dem Innerſten ihres Weſens, wird niemals von dem, was man wohl Styl in der Kunſt zu heißen berechtigt iſt, bei ihr die Rede ſeyn können. Stemmt ſich die Philoſophie daher gegen jede und alle ſolche Annahme an, ſo hat ſie vollkommen Recht, denn ſie, welche blos das Schöne in ſeiner Urgeſtalt als Gegenſtand künſtleriſcher Darſtellung zu erforſchen ſtrebt, hat es weniger mit der Form dieſer Darſtellungen und

---

*) S. §§. 144 ff. des vierten Kapitels der zweiten, und die §§. 186 ff. des dritten Kapitels der vorhergehenden dritten Periode.

deren zufälligem Nebeninhalte zu thun, worauf allein die Verſchiedenheit ſtyliſtiſcher Charaktere ſich gründet. Und aus dem Grunde auch leuchtete uns zu Ende der vorigen Periode eine ſo ſchöne Hoffnung, daß mindeſtens zwiſchen Frankreich und Deutſchland nicht lange mehr die Wand aufgerichtet ſeyn werde, welche Verſchiedenheit der Form und Verſchiedenheit des Darſtellungsinhalts zwiſchen ihnen in dieſer Beziehung aufgerichtet hatten, da durch Glucks Reform gleichſam Wahrheit, und volle Wahrheit in die Kunſt gedrungen war, und ſo bald in ſolcher Weſenheit, auf ſolchem Boden ſie erſcheint, ſie nothwendig auch immer und ewig die Eine, die Unveränderliche ſeyn und bleiben muß, weil das Wahre, als in ſich ſelbſt wahr, ja niemals einer Veränderung zu unterliegen vermag. Indeſſen gehen wir nicht minder zurück auch zu dem, was jenes Schisma oder — um die Sache ſelbſt ſofort zu bezeichnen — die drei verſchiedenen nationalen Charaktere oder Style in der Muſik eigentlich hervorgerufen hatte: — es war das Gekettetſeyn dieſer an die Außenſeite des momentanen Völkerlebens. „So lange unſere Muſik — drückte ich mich am angeführten Orte, den überhaupt ich hier nachzuleſen bitten möchte, ſchon aus — ſo lange unſere Muſik noch haftet nicht lediglich und blos an dem Herzen, ſondern an der Außenſeite auch, an den Sitten und Manieren, an den (äußeren und inneren) Gebehrdungen und Leidenſchaften der Völker zugleich, und ſo lange von ſolcher Grundlage aus ſie noch nicht ganz und gar ſich zu erheben vermag zu der reinen und alleinigen Idee einer ſchönen Kunſt an und für ſich, zu welcher die Poeſie und Plaſtik z. B., wie jede moderne Kunſt, welche mit Eintritt des Chriſtenthums nicht eine ſolch' gänzliche Umgeſtaltung erfahren ſollte, als die Muſik unabweislich zu erfahren hatte, ſich ſchon erhoben haben, — ſo lange alles Dies nicht geſchehen, werden niemals auch jene nationalen Verſchiedenheiten in den Formen und überhaupt muſikaliſchen Bildungen, die wir bis heute noch darin anerkennen müſſen, ſich daraus entfernen. Erſt wenn das Herz der Völker einmal alleinige Grundlage ihres muſikaliſchen Lebens geworden ſeyn wird, wird auch die Muſik ſelbſt, als ſolche, allgemeiner durchdrungen werden von dem einigen Begriffe einer wahrhaft ſchönen Kunſt, und dann immer mehr hinwegfallen die Wand, welche ſelbſt hier, in einer Kunſt der Menſchheit, Nationen noch von einander ſcheidet." So ſagte ich dort, und nun — — wo finden wir jetzt wieder die Muſik? — unter der ganzen Laſt der dem Außenleben angehörigen Zeitumſtände: unverhinderlich daß, ſo Viel in der vorigen Periode für Ausgleichung der ſtreitigen Theile und Verhältniſſe geſchehen ſeyn mochte, jetzt auf einmal auch hier ein Conflikt in der

äußeren Muſikcultur ſich wieder ergeben mußte, der jede darauf hinausgehende Hoffnung um ein Bedeutendes ihrer Erfüllung wieder entrückte.

Unzweifelhaft werden Lebensſitte und Lebensgewohnheit, wie Generationen auf Generationen ſie forterben, Klima und welche andere unveränderliche Beziehungen ſtets eine gewiſſe Abweichung der Charaktere unter den verſchiedenen Völkern auch des ſonſt noch ſo nah darin verwandten europäiſchen Occidents bewahren, und betrachten wir die Muſik als den unmittelbarſten Ausdruck des innern wie äußern Lebens, ſo wird für den aufmerkſamen Beobachter allerdings auch bei der durchſichtigſten Reinheit ihres Weſens immer noch ein Merkmal übrig bleiben, das z. B. die Muſik des Italieners von der des Deutſchen ꝛc. unterſcheidet; indeſſen ſo gewiß nicht minder eine ſolche Abweichung der Charaktere, ſo lange jedem andern Einfluſſe von Außen her ſie entzogen bleibt, einzig auf die Quantität des Fühlens, Empfindens und Denkens ſich beſchränken wird, eben ſo gewiß auch wird und kann dieſes Merkmal nur ein quantitatives im Ausdrucke ſelbſt ſeyn, und erſt wenn äußere Zeitverhältniſſe, wenn andere als gewöhnliche Evolutionen des Moments wie das Aeußere, ſo auch das Innere des einzelnen Individuums und des geſammten Volks zu überwältigen ſtark genug ſind und wirklich überwältigen, kann und wird nicht allein ein ungleich größerer Zwieſpalt in der That des Geiſtes wie des Leibes ſich ergeben, ſondern muß dann auch, was nur irgend Beziehung auf dieſe hat, in einer verſchiedenen Eigenthümlichkeit hervortreten. Mag, ausgeſchieden von allem äußeren Einfluſſe, der Franzoſe leichter denken und fühlen, der Italiener heißer, glühender, leidenſchaftlicher als der Deutſche, — ihr Schmerz iſt derſelbe, wie ihre Freude, und reicher ſollen die Thränen des Südens ſtrömen, lauter, lebendiger ſeine Freudenrufe erſchallen, die Thränen ſelbſt, der Ton — vermöchte ein Auge oder Ohr ſie zu unterſcheiden von denen des Deutſchen in gleicher Situation? — Doch nicht der Geiſt der Welt allein, der Geiſt der Zeit auch und was in ihr iſt, ſoll ſeinen Sinn erfaſſen, und er wird anders denken und fühlen auch, mit ſolcher Aenderung im Innern aber im äußeren Ausdrucke auch entſchiedener, ſchroffer und beſtimmter ſich losſagen von Jedem, den ein anderer Zeitinhalt an ſeine Bewegung feſſelt, wird hoffen vielleicht, wo dieſer fürchtet, wird lieben, wo dieſer haßt, wird jubeln, wo dieſer trauert ꝛc. Und der Geiſt der Zeit ja war es, in deſſen Feſſeln jetzt unſere ſchöne Tonkunſt wieder ſchmachtete. Ueberzeugen wir uns, wie himmelweit er aufs Neue die Nationen in Hinſicht ihres muſikaliſchen Lebens von einander entfernte.

§. 230.

Deutſchland.

Deutſchland — — ſoll ich mit einem Worte ſeinen Zuſtand bezeichnen und den Charakter, den in Folge deſſen es in ſeiner muſikaliſchen Geltung angenommen? — es war krank, krank an Seele und krank an Leib, und in den Augenblicken und Momenten, wo der Fieberſchauer, ihm Ruhe geſtattend, es vielleicht verließ, blieben tiefer Ernſt oder überſchwengliche Sehnſucht nur als die einzigen Grundzüge ſeiner Stimmung noch zurück.

Die Oper, welche neben ſchöner Melodie, treffender Charakterzeichnung und bald mehr, bald weniger tiefer, wiſſenſchaftlich verſtändiger und emphatiſch ergreifender, immer aber reiner Harmonie und Inſtrumentation auch jene ſubjektive Eigenthümlichkeit noch in ſich verband, die zu dem Objektiven des Inhalts und der dramatiſchen Zeichnung das Schöne tieferer Gemüthlichkeit in der Regel zu fügen weiß, und die in ſolcher Vereinigung, durch welche vorzugsweiſe ſie vor jeder andern Volks- oder Nationaloper künſtleriſch wie allgemein äſthetiſch ſo höchſt vortheilhaft ſich auszeichnete, ſeit Mozarts Zeiten von einem Reichardt, J. Abr. Peter Schulz, Franz Anton Hoffmeiſter, Gyrowetz, Fesca, Moſel, Seyfried, beſonders aber Joſeph Weigl und Peter Winter auch in das neunzehnte Jahrhundert noch hinübergetragen wurde, — dieſe Oper: ward ſie nicht gänzlich faſt hinweggeſpült von der Fluth des Italienismus, und ragte, wo eine Spur noch von ihr übrig bleiben ſollte, ſie aus dem Strome derſelben nicht hervor gleich jenen einzelnen Felsblöcken und Sandkuppen aus dem Meere, von denen wir nicht wiſſen, welcher Inhalt eigentlich und welche mineraliſche Macht ſie da noch erhält? — Wer von den dramatiſchen Tonſetzern die Kraft und das Talent vielleicht hatte, an der alten, ächt deutſchen, ſchönen Weiſe feſt zu halten, und wirklich Schönes, Wirkſames, Ergreifendes und Volksſtärkendes darin zu ſchaffen: benahm die Zeitſtimmung ihm nicht alle Luſt zu derartiger Thätigkeit, ſo war er, wollte er einige Früchte von ſeiner Arbeit ſehen, doch genöthigt, derſelben darin ein Opfer zu bringen, daß er der einmal eingeriſſenen Herrſchaft des Italienismus ſich in der einen oder andern Weiſe und mehr oder weniger unterwarf; und hier iſt es, aber nach meiner Anſicht auch nur hier allein, wo die Ausſicht ſich uns öffnet in das geheimnißvolle Dunkel jenes Schickſals, das, der vielen kräftigen Talente ungeachtet, welche die Schranken füllten, die Zeit über die deutſche Oper bringen und derſelben entweder allen beſtimmt abgeſchloſſenen Charakter verſagen oder in ſolchem doch ſie ſehr weit wieder von jeder andern, franzöſiſchen oder italieniſchen, dramatiſchen Muſik entfernen ſollte.

Sinnliche Luſt und Lebens-Vergnügen war es, was die Zeit dem Volke von der Oper zu fordern lehrte. Was Italien bot und brachte, war das Symbolum, das Idol und der Maaßſtab daher für alle und jede unter deren Formen. Nichts mehr und nichts Höheres indeſſen zu ſchaffen in der dramatiſchen Compoſition fehlte dem deutſchen Tonſetzer einerſeits ſowohl die Stimmung und die Leichtigkeit des Sinnes und Gemüths, als anderſeits er des wiſſenſchaftlichen Materials zu Viel dazu hatte, das ſo lange ſein Stolz geweſen, und deſſen ganz ſich zu entſchlagen eine aufgeerbte Kunſtwürde ihm verſagte; und ſtrebte er ſo dann Beides vielleicht zu bringen, ſinnliche Luſt und geiſtige Erbauung, und Beidem zu genügen, dem Verlangen der Zeit und ſeinem Gefühle, ſeinem Gewiſſen, ſo mußte, wie weit Beides in ſeiner Weſenheit von einander entfernt liegt, bei ſolch' vorgefaßtem Verlangen nach zweifach heterogenem Ziele eben ſo weit die Leiſtung ſelbſt auch vor der Wahrheit zurückbleiben. Erklären wir uns auf dieſem Wege aber (und, wie ich glaube, mit Recht) die merkwürdige Erſcheinung ſo auffallend weniger auch nur einigermaßen glücklicher dramatiſcher Tonſetzer in dem muſikaliſch doch bereits ſo hoch gebildeten, ſo weit vorangeſchrittenen Deutſchland, ſo wird uns nicht allein ein Blick auch zugleich geſtattet in das eigentliche Weſen und den Charakter der gegenwärtigen deutſchen Opern-Compoſition, ſondern die beſtimmte Ausſicht nicht minder geöffnet, daß ſofort dann, aber auch nur dann erſt eine neue, glänzende Periode für dieſelbe wieder einbrechen muß und wird, wenn Deutſchland ſelbſt einmal wieder zurückgekehrt iſt zu einem vollen nationalen Bewußtſeyn, zu einer vollen nationalen Lebenskraft, die es zu ſich gleichſam ſelbſt mit hellem Sinne, mit freiem Gemüthe kommen läßt, denn — und daß ich es ſagen muß! — Mangel an dieſem Sinne, an dieſem Gemüthe und Bewußtſeyn war eben Deutſchlands Unglück und Deutſchlands Schmach, aus der in einem lichten Augenblicke ſich hervorzuarbeiten der Fall zu tief war, und Mangel an eigentlicher Charakterſtärke und Charakter-Wahrheit der Grundzug geſammter deutſcher Operncompoſition gegenwärtiger Periode. Ich nehme ſelbſt den ſo oft als ächten deutſchen Opern-Componiſten geprieſenen Carl Maria von Weber nicht davon aus, und wenn ſein „Freiſchütz" einen Triumphzug einſt machte über alle Theater Deutſchlands, ſo läßt ſich der Grund davon leicht wo anders auffinden als in der Muſik für ſich, die allerdings wohl weniger ſich beugte vor italieniſchem Scepter, denn manche andere ihrer Collegen, und wiederum auch weniger ſtolz wohl ſich aufblähete vor ſolchem in harmoniſchem Hochmuthe, aber dennoch in ihrem vorwaltenden Romanzenprunke eben ſo wenig einem ächt deutſchen Charakter huldigt, als ſonſt ſie ebenfalls von dem Maſſenſinne der Zeit und einer Ob-

jektivität hingeriſſen erſcheint, die ich als nächſte Urſache anſehen möchte, warum heutigen Tags dieſe Oper in Frankreich ſelbſt, wo Auber u. A. aber ſolche Objektivität zur Kunſtrichtung erhoben haben, noch gefallen kann. Soll ich einen ächt deutſchen Opern-Componiſten der Zeit nennen, ſo erſcheint mir einzig als ſolcher Spohr, indem derſelbe, wenn auch weniger vielleicht auf dem ſubjektiven Boden deutſcher Nationalität, immerhin doch mit einer gewiſſen deutſchen Wahrheit über alle Richtung der Zeit ſich erhob und auf dem Wege ſchöner Romantik den entfeſſelten Genius in ein Reich führte, wohin der deutſche Sinn, wollte er frei ſeyn von dem Schmerze der Gegenwart, eben damals nur zu gern und zu ſehr ſich ſehnte, und wo in den lichtern Augenblicken des Lebens er zu jeder andern Zeitperiode auch mit ſeligem Behagen weilen mag, was mir Bürge zugleich ſeyn will, daß Spohrs „Jeſſonda" z. B. und ſein „Fauſt" auf dem Repertorium der deutſchen Theater noch zu finden ſeyn werden, wenn Webers jüngerer „Freiſchütz" und ſein muſikaliſch unſtreitig höher noch ſtehender „Oberon" längſt davon gewichen, und deſto öfter und mehr zwar, je inniger und beſtimmter der deutſche Charakter in allem deutſchen Leben ſich ausprägt. Mag Spohr ein eigenes glückliches Geſchick oder die Tiefe geiſtiger Einſicht dahin geführt haben, aber daß er als Opern-Componiſt weniger an das Reich der Welt, dem er hier vornehmlich doch anzugehören ſcheint, denn an das Reich eines eigentlichen allgemeinen Kunſt-Ideals ſich anlehnte, — dies, glaube ich, war der einzige mögliche Schritt auch, der vor dem Sturme der Zeit ihn bewahren konnte, weil derſelbe eigentlich außerhalb aller ſolcher geſchah, und der, um gleichen Grundes willen, ihn denn auch über dieſe Zeit weit hinaus der ſpäteſten Geſchichte anheim geben muß.

§. 231.

Fortſetzung.

Daß betreff ſeiner Cammer- und Hausmuſik in ſchönerem Bilde die Zeit unſer Vaterland gezeigt hätte, dürfte ſchwer fallen, zu beweiſen, ſo gewiß hier ungleich mehr noch denn dort (in der Opern-Compoſition), bei allem Erfaſſen und Erſtreben der Zeitbedingungen, eine gewiſſe Treue, ein Feſthalten an dem einmal erkannten, tief gemüthlichen und geiſtig hellen, deutſchen National-Charakter auf Seiten der Tonſetzer hervortritt, übrigens auch hervortreten durfte, da, wenn von der Geſammtmaſſe auch, welcher die Oper angehört, gleichwohl nicht von jedem Einzelnen aller Sinn für ächt deutſches Leben, Denken und Fühlen gewichen war, und der Beharrliche daher hier immer noch auf Theil-

nahme und Beifall bei mindeſtens einzelnen Gleichgeſinnten und Gleichgebildeten unter dem großen Haufen rechnen konnte. Laſſe ich dahin vorzüglich Andreas Romberg, Ferdinand Ries, *) Carl Gottlieb Reiſſiger, **) den herzensreinen Danzi, Peter Lindpaintner, ***) und vor Allen abermals Spohr mit ſeinen Quartetten, Sinfonien ꝛc. gerechnet ſeyn, ohne damit den guten Willen und das edle Beſtreben ſo mancher Anderer zu verkennen, welche zu gleicher Abſicht dem Zuge mit Entſchiedenheit und Kräftigkeit ſich anſchloſſen, aber ohne damit diejenigen Leiſtungen auch einzuſchließen, welche mehr nur jene, im §. 221 des vorhergehenden Kapitels betrachtete Förderung des Virtuoſenthums zum Zwecke haben konnten, und dadurch jedenfalls derjenigen tiefen Gemüths- und Geiſtes-Innigkeit nicht zu genügen vermochten, welche deutſches Kunſtthum doch zunächſt als ſein eigenſtes Zeichen anſpricht. Dieſen Leiſtungen damaliger deutſcher Tonkunſt darf die Geſchichte ohnmöglich einen andern denn blos denjenigen Werth beilegen, den als Produkte materieller Zeit ſie von ſelbſt ſchon für ſich anſprechen, der unmittelbar aber ſie nicht minder denn ſo manche dramatiſche Schöpfung als lebendige Zeugen für diejenige Charakterſchwäche auch aufruft, in welche zu verfallen die deutſche Muſik überhaupt jetzt das Unglück (oder wie ich ſagen ſoll) haben ſollte, und an welcher demnach, mit faſt einziger Ausnahme des begeiſternden Liederſängers Franz Schubert, jenes lauten Echo's vergangener ſchöner Zeiten, das, wie das Echo des Thales, welches niemals wir vernehmen da, wo es eigentlich erzeugt wird, aber in fernere, ſpätere Tage mit ſeiner ganzen Kraft erſt herübertönen ſollte, und mit Ausnahme desjenigen, der die deutſche Kunſt mit dem Jahrhunderte zu verſöhnen berufen war, †) auch die Cammer- und Hausmuſik in ihrem Ganzen darnieder lag, alle Räume dem franzöſiſchen oder italieniſchen Einfluſſe öffnend, ††) aber allen Stolz und alle Kraft unſers Vaterlandes auch bewahrend noch in der Muſik der Kirche.

In Wahrheit lag Deutſchlands ganze Stärke damals — wenn nicht allein ſo doch vorzugsweiſe in ſeiner geiſtlichen Muſik, und hatte mit einer Macht dieſelbe ſich da concentrirt, daß kein Land, kein Volk der Welt auch nur annähernd etwas Aehnliches dagegen zu ſetzen vermochte, ja — weil die Vergangenheit ſo nahe liegt — auch heute noch nicht dagegen zu ſetzen

*) Geb. 1784 zu Bonn und geſt. 1838 zu Frankfurt a. M.

**) Geb. 1798 zu Belzig bei Wittenberg, jetzt Capellmeiſter zu Dresden.

***) Geb. zu Coblenz 1791, jetzt Capellmeiſter zu Stuttgart.

†) Ich meine Beethoven. S. die §§. 208 ff. des vorhergehenden Kapitels.

††) Vergl. den letzten Paragraphen des vorigen Kapitels.

vermag, ſo werden wir hier denn auch den weſentlichſten und entſchiedenſten Anhaltspunkt wohl finden für eine Vergleichung, in welcher die zuerſt gewonnene Anſicht ſich beſtätigen ſoll, daß mit gegenwärtiger Periode abermals ein Schisma unter den verſchiedenen Nationen ſich aufgeworfen, deſſen Ausgleichung ungleich ſpäteren Zeiten vielleicht vorbehalten bleiben muß. Laſſen wir die kleineren Werke in dieſem Gebiete und das Orgelſpiel *) insbeſondere unbeachtet: in welch' wunderbarer Größe, Schönheit und ehrbarer Kraft ſtrahlen die daher gehörigen Compoſitionen eines Schicht, Eybler, Feska, Tomaſchek, B. Klein, Fr. Schneider, Spohr, Neukomm, Faſch, Seyfried, Ries und Anderer, welche alle der Periode der erſten drei Decennien des laufenden Jahrhunderts angehören, und von denen mehrere zwar ſchon heim gegangen ſind zu den Vätern, doch viele auch noch heute in beſter Wirkſamkeit ſtehen! — Wir ſtaunen, — ſtaunen zugleich über die reiche Zahl würdiger, großer Namen, und begreifen kaum das außerordentliche Mißverhältniß, das Deutſchland demnach hinſichtlich ſeiner Oper- und Cammermuſik zu ſeiner heiligen, frommen Muſik der Kirche in ſich bewahrte! — War hier es ſtark, willenskräftig und thatenmuthig genug, jeder Einflößung von Außen her Herz und Ohr zu verſchließen und allein in der Vollendung ſein eigenes Ich wiederzufinden: warum nicht dort auch, möchten wir fragen, wo wir ſelbſt den Schmerz der Duldung ihm vergehen zu ſehen meinen und kaum eine energiſchere That erblicken, welche die Schmach, die mit dieſer über ſein Daſeyn ſich wälzte, vertilgen möchte!? — Aber war es dieſelbe Zeit nicht, die in Haus oder Concertſaal, Oper und Cammer alle Glieder ihm lähmte, alle Hoffnungen vereitelte und alle Wünſche und Aeußerungen verſpottete, welche mehr als irgend einem Lande und Volke ihm beten hieß und mit Glaubensmuth und Glaubensſtärke, mit Hoffnung und Zuverſicht ſeinen Blick und ſeinen Sinn allein noch auf gen Himmel richten? — Dorthin allein noch ſtand des ächten Deutſchen Vertrauen zu einer Zeit, wo unter fremdem Joche er darben, oder wo mit aller Anſtrengung und ſo oft vergebens er wieder ſammeln mußte, was die Opfer, mit denen er jenes Joch abgeſchüttelt, ihm gekoſtet; und darin allein denn auch konnte er Charakterſtärke und Charakter-Wahrheit zeigen. — Man hat jenen Meiſtern Schuld gegeben, daß auch unter ſolchen Umſtänden die deutſche Kirchenmuſik nicht vor allem fremden und zwar profanen Einfluſſe von ihnen bewahrt worden, und namentlich gegen eine ältere ſchöne Claſſicität jedenfalls zu viel Prunk, Glanz der Inſtrumente und äußerer Reiz des Geſanges durch ſie in dieſelbe gekommen ſey: die

---

*) S. vorhergehendes Kapitel §. 222.

That an ſich ſoll nicht geleugnet werden, aber die Billigkeit wird es nie den Männern verdenken, wenn ſie meinten, daß inniger und lauter, mit ungleich heißerer Inbrunſt in ſolchen Tagen der Noth das Volk zum Himmel flehe, als wo nur dankend, froh und freudig, wie etwa zu Haydn's Zeiten, es zu demſelben aufzuſchauen brauche. Gleiche Rückſicht auf Zeit und Stimmung kann auch den Mangel an vollkommener getroſter Hingebung entſchuldigen, den ſtrengere Beobachtungen hie und da etwa bemerken möchten. Die Zeit war bang, das Herz geängſtigt, und ins ſtärkſte Vertrauen miſcht ſich Sorge, war die Hoffnung oft bethört. Der Ernſt entging den beſſern der Arbeiten nie wohl, und faſt mehr noch, als die Schönheit duldet, die wohlgefällig und wohlthuend ſtets berühren will, hatte ja die Zeit auch ihnen ſolchen aufgedrückt, und damit, mit dieſer Kirchenmuſik, allem Bisherigen zu Folge denn aller Muſik auch, die im ganzen Sinne des Worts die Geſchichte vorliegender Periode als volles deutſches Eigenthum bezeichnen darf.

§. 202.

Frankreich.

Und wie weit, wie himmelweit ſteht z. B. gleich Frankreich von dieſem und ſolchem Ernſte entfernt? — Eine Hymne auf den unter Napoleons Anführung erfochtenen Kriegsruhm, an welcher als an der einzigen Erinnerung man auch noch feſthalten wollte, nachdem der Ruhm ſelber längſt ſein ſchmachvolles Ende gefunden, und in die aller Jubel und alle Freude, aller Tumult und alle neckiſche Spielerei ſich miſcht, — Etwas der Art ließe ſich die geſammte franzöſiſche Muſik, wie in gegenwärtiger Periode und gleich von deren Anfang an dieſelbe ſich geſtaltete, nennen. Welche Mittel eine kurz vorher gegangene Zeit zur Erlangung ſchönerer Zwecke ihr geboten: kaum hatte die Revolution dem allgemeinen Intereſſe eine andere, jene freiheitstrunkene Richtung gegeben, als der ganze tumultuirende, jubelnde und ſinnenberauſchte Charakter des Volkes auch ſich wieder feſtſetzte in einer Muſik, die, obſchon gehegt vorher in unbewußter Sympathie von deutſchem Geiſte und deutſchem Sinne, nun ſofort ein Triumphlied anſtimmen ſollte über demſelben, gleich dem franzöſiſchen Schwerdte, das ſiegend und triumphirend einherzog über deutſche Gauen.

Wir haben erfahren, mit welcher Liebe und dankbarer Zuneigung Frankreich vor jener Zeit entgegen zu nehmen pflegte, was Deutſchland in irgend einer künſtleriſchen Beziehung ihm bot. *) Ein gleiches Drängen und

*) Vergl. die §§. 152. 189. ff. des erſten und dritten Kapitels der vorigen Periode.

Sehnen nach Wahrheit hatte es erfaßt, und ſelbſt die Italiener, welche dort ſich damals niederließen und welche Kraft und Talent genug beſaßen, dieſe Wahrheit zu begreifen, ſchloſſen dem Streben ſich an, wie vor Allen z. B. der ebenfalls dort ſchon genannte Cherubini. Wie lange war es aber, daß ſeine mehr in deutſchem als in jedem andern Sinne geſchriebene „Lodoiska" und ſein „Waſſerträger" auf dem Repertoire ſich hielten? — kaum bis zum Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts; dann mochte der Einzelne vielleicht noch Ehrfurcht hegen vor derartiger Muſik, aber im Herzen des Volks tönte ſie nicht wieder. Hier fand allein Leſueurs oder Catel's Pomp und Jubel oder etwa Boieldieu's luſtige muſikaliſche Declamation in der Operette noch Anklang. Napoleon rief die ausgezeichnetſten Italiener nach Paris. So kamen unter Anderen auch Spontini und Paer dahin. Welchen Erfolg hatten ihre Arbeiten, ſo lange ſie ſchlechtweg in dem italieniſchen Gewande und Style ſich bewegten? — Erſt als Spontini mit ſeinem „Milton", noch mehr mit ſeiner „Veſtalin" und nachgehends mit ſeinem „Cortez" das Ritterthum in Ton und Gebehrde, den Stolz der maſſigen, materiellen Kraft auch auf die Bühne brachte, vermochte er durchzugreifen, denn damit erſt hatte er in die Saiten franzöſiſchen Volksthums gegriffen und eine Harmonie angeſtimmt, die mit Sinn und Willen des Franzoſen jetzt conſonirte. Wie viel Gluckſcher Geiſt aus der „Veſtalin" namentlich auch hervorleuchten, und wie viel Wahrheit des Ausdrucks ihr Meiſter überhaupt ſchon damals erſtrebt haben mag: ſein erſtes Zeichen bleibt dennoch Pomp, ein gewiſſer materieller Uebermuth bleibt das, was allein ihn ſiegen ließ in jenen Tagen bei den gleichgeſtimmten Franken. In gleicher Weiſe verhält es ſich mit Nicolo Iſouard, den ebenfalls die Kriegsunruhen von ſeiner Inſel *) nach Paris zurückführten, wo er früher gebildet worden war, und wo er nun mit nicht weniger Energie und ſtolzem Muthe in die Saiten greifen mußte, wenn er Geltung haben und nicht zurückbleiben wollte hinter Anderen, die willig ſich dem Verlangen der öffentlichen Stimmung hinzugeben vermochten, und wohin vorzugsweiſe auch Mehul noch gerechnet werden muß. — Man will, daß in den kleineren Werken dieſer Meiſter, wo ausſchließlich die lyriſche Declamation und die Romanze ihren Sitz haben, wahr und beſtimmter noch, denn in ihren größeren, der ächt franzöſiſche Charakter

---

*) Iſouard ward 1777 auf Malta geboren, diente dort längere Zeit als Capellmeiſter des Ordens, ward nach Aufhebung desſelben aber auf Napoleons Geheiß nach Paris geführt.

ſich ausprāge, und außerhalb der Zeitverhāltniſſe ſolchen betrachtet, mag das Gegentheil ſchwerlich auch zu beweiſen ſeyn; doch jetzt war einmal an die Stelle des heiter Sentimentalen, artig Lebhaften und Kecken die Liebe zum Gewaltigen, Ungebundenen, Revolutionären getreten, die ſchwankend von dem Einen zum Andern greift, im Wilden und Maſſigen allein noch ſich gefällt, und indem ſolche Liebe vorzüglich in jenen größeren Werken wie in allen übrigen damit verbundenen Geſtalten ſich offenbart, iſt das Urtheil über den Charakter der franzöſiſchen Muſik der Zeit auch vorzugsweiſe nur an ſie ſich zu lehnen genöthigt. Durch dieſe bedeutende Veränderung des eigentlichen franzöſiſchen Volkscharakters war es auch Roſſini allein nur möglich, ſo bald auf dem Pariſer Boden einen feſten Stand zu gewinnen. Das Aeußerliche, Frivole, Bravourgewaltige, ſinnlich Schlagende und willkührlich Geniale ſeiner Geſtalten, das Alles zudem noch einmal ſo ſtark eingreift, wenn zwiſchen unterhaltend Wichtigem es unerwartet wie ein gewappneter Mann hereinbricht, entſprach — wenn ein bloßer Schein auch — mehr noch der Volksſtimmung, denn der bloße Pomp und die bloße Maſſe, durch welche Andere glaubten jetzt allein noch wirken zu können, ſo gewiß andererſeits in dem nicht viel Höheres bietenden Daniel François Esprit Auber *) der Franke eine noch tiefere und innigere Saite ſeines Herzens angeſtimmt wähnen mußte, und ſo gewiß auch Herold nur in dieſer Maſſengewalt, der er die Sentimentalität ſeines Weſens gern unterordnete, den Weg zur Bühne und von da zum Volke ſich bahnte.

Damit aber dürft' ich unbedenklich wohl meine Charakteriſtik der franzöſiſchen Muſik laufender Periode beſchließen, da, was Cammer und Kirche insbeſondere noch betrifft, — lebte in erſterer irgend Etwas auf, daſſelbe ſchlechterdings kein anderes Gepräge denn das der Oper trug, und für letztere von dem, wahrlich auch der Erde näher denn dem Himmel ſtehenden Franzoſen ſo Viel als faſt gar Nichts geſchah.

Durften einige Ausländer, wie der Engländer Onslow, vielleicht ein Paar gute Sinfonien und Quartette nach Paris bringen, oder veranlaßte irgend eine Sieges- oder ſonſtige Gelegenheitsfeier die Aufführung etwa einer Cantate oder dergl., ſo erſcheinen der Geſchichte Vorgänge der Art gleichwohl nur als ſeltene Ausnahmen: im Allgemeinen war das Gebiet der Cammermuſik lediglich anheim gegeben der Virtuoſität, und ſo unleugbar Außerordentliches Frankreich in dieſer Beziehung durch früher ſchon genannte Heroen in der Inſtrumental- und Vocalmuſik leiſtete, zeigte im Geiſte daſſelbe immer doch nur ein Streben nach äußerlichem Glanze,

*) Geb. zu Paris 1780.

nach Pomp, alſo nach eben demſelben materiellen Ziele, deſſen Richtung die Oper ſo ausſchließlich und ſo unterſcheidend von jeder ächt deutſchen und italieniſchen Weiſe verfolgte. Die Autorität eines Henry Herz mag hiervon hinlänglichen Beweis liefern.

Und wer vermöchte außer dem adoptirten Cherubini einen nur einigermaßen beachtenswerthen franzöſiſchen Kirchen-Componiſten vorliegender Periode zu nennen? — Wo Deutſchlands höchſte Kraft lag, finden wir Frankreichs tiefſte Schwäche. Vielleicht daß, wer von einer Weltherrſchaft träumte, des Himmels nicht mehr zu bedürfen meinte, und daß, als er des Himmels Beiſtand wieder hätte erflehen mögen, Schaam und Reue, Furcht und Zagen ihm ein offenes Herzenswort verſagten. Hier iſt Aufrichtigkeit und wirklich fromme Stimmung des Gemüths von Nöthen, wenn etwas wahrhaft Gutes geleiſtet werden ſoll. Auf der Bühne, welche die Welt bedeutet, mögen die Launen und Leidenſchaften der Welt wohl ihre Triumphe feiern, aus der Kirche bringt Niemand Segen mit, der nicht aufrichtig, nicht mit voller Reinheit des Herzens zu beten vermochte. Solche Reinheit aber war getrübt in Frankreich. Hier ſollte die Politik der Kunſt den Streich ſpielen, daß ſie den Stoff ihr geſtattete, aber die Fähigkeit raubte. Selbſt Cherubini, der zudem ſich zur Kirchenmuſik nur flüchtete, weil die Bühne ihn ausgeſtoßen, — ſelbſt dieſen Meiſter wollte das Geſchick nicht einmal gänzlich ausſchließen. Manch' ſchöne Meſſe und Anderes, was dahin gehört, hat er geſchaffen, — es iſt wahr! — aber dennoch tragen ziemlich die meiſten ſeiner Kirchenwerke eine gewiſſe Miſchung, eine Muſtercharte von deutſch-franzöſiſchem Italienismus zur Schau, die ſchwer zu irgend welcher Beſtimmtheit des Charakters ſie gelangen läßt, und die unmöglich geſtattet, auch dieſem Einen Genius nur eine höhere geſchichtliche Bedeutung in der franzöſiſchen Kirchenmuſik der Zeit beizulegen. Etwas Erheblicheres zu deren Rettung wollte Choron thun, als er ſein Inſtitut für kirchlichen Geſang gründete; allein abgeſehen davon, daß auch dieſes Inſtitut die Hoffnungen nicht erfüllt haben würde, welche Anfangs man in der Begeiſterung für die neue große Idee und Sache wohl darauf ſetzte, da es zunächſt doch nur an jene, mit ächter Kirchenmuſik unverträglichen Liebe zur Maſſenhaftigkeit und zum Gewaltigen ſich anlehnte, die in der profanen Muſik, in der Oper und der Cammermuſik künſtleriſch ſo höchſt ſchiefe, weil ausſchließlich materielle Richtungen geöffnet hatte, — ich ſage: ſelbſt abgeſehen davon opferte der eifrige Mann Geſundheit und Vermögen

dabei auf, und als er todt war, *) ließ der Staat — — das Unternehmen fallen. Vermochten auch ſeine erleuchteten Führer vielleicht keinen Nutzen davon abzuſehen? — Nun dann dürfen wir glauben, was Gebildete unter den Franzoſen ſelbſt uns einſt verſicherten, daß das Verkehrte und Richtige, was für kirchliche Muſik, für den muſikaliſchen Cultus von Oben herab geſchehe, alle Begriffe überſteige, und weil da her allein das Talent ſeine Richtſchnur und ſeinen Maaßſtab nehmen zu müſſen meine, auch nach der Reſtauration es in dieſem Stücke möglichſt ſchlimmer noch in Frankreich geworden ſey, denn je vordem.

§. 233.

Italien.

Noch ſchlimmer indeſſen als es in Italien bereits in dieſem Stücke, in Sachen der Kirchenmuſik, geworden war, konnte es ſchwerlich dort werden, und war es — was die Billigkeit und Wahrheit zugeſtehen muß — auch noch keineswegs daſelbſt geworden. Alle Größe, in welcher Italiens muſikaliſcher Cultus einſt über die geſammte kunſtgebildete Welt hervorragte, hatte während der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ſchon in dem lyriſchen Uebermaaße der Oper ihren Untergang gefunden, und waren die Zeiten der darauf folgenden Periode auch noch keineswegs geeignet, ſie wieder daraus hervorzuheben, ſo mußte ein Tag, an welchem ſo ſehr und hoch der Materialismus und die ſinnliche Luſt als letztes Princip aufgegangen wareu an dem Himmel des Lebens, wie an dem erſten des laufenden Jahrhunderts in Italien, dem Falle nur weit tiefere Gründe noch graben; und ſah ungeachtet deſſen der große Erdſtiefel die Herrſchaft ſeiner Talente aufs Neue über ziemlich ganz Europa ſich ausbreiten, — was hätte ihn abhalten ſollen, auch dahin allein nur oder doch vorzugsweiſe ſeine Schritte zu richten? — Alle wahre Kirchen- und alle eigentliche Cammermuſik lebte nur in der ſtolzen Erinnerung noch fort bei dem Italiener, und nur die Oper war längſt ihm das Organ, die Form geworden, worin all' ſein künſtleriſches Leben er aushauchte, und von welcher jene Bereiche ſelbſt das noch zu borgen gezwungen wurden, was zu ihrem eigenen gewohnten Unterhalt ſie vielleicht bedurften. Schrecken wir zurück auch vor ſolchem Gedanken, die Wahrheit heißt ihn faſſen. Die ſinnliche Luſt aber, das frohe Wohlbehagen und der Glanz der Form allein waren es, welche unter dem Einfluſſe der Zeitumſtände, die überall

*) Alexander Etienne Choron ward geb. zu Caen 1771, und ſtarb zu Paris 1834. Seine ausführliche und beſonders über ſein hier angedeutetes Wirken nähere Auskunft gebende Biographie iſt in meinem Univerſallexicon der Tonkunſt enthalten.

zunächſt den Weg bahnten und bahnen mußten, der italieniſchen Oper eine ſolche Ausdehnung über den geſammten gebildeten Erdkreis verſchafften: ſolche Luſt, ſolches Wohlbehagen und ſolcher Glanz daher auch ihr einziges Princip, ihre Farbe und ihr einziger Charakter. Roſſini haben wir als den Führer des Zugs erkannt: den Sinnenreiz aufs Aeußerſte zu ſchärfen, dazu die ſinnergreifendſten und ſinnerquicklichſten, am lebhafteſten ins Ohr fallenden, mit den ausgeſuchteſten Prunkpaſſagen verſehenen Melodien zu ſchaffen, alle Kunſtmittel der Sänger, ihnen recht, zuſammenzufaſſen, ſchneller, bewundernswerther zu machen, überhaupt das ſinnlich Leidenſchaftliche, was nur irgend an unſerer Kunſt noch haftet, nach aller Kraft aufzureizen, alle Effekte der Inſtrumentalmuſik dazu zu verwenden, Becken und Trommeln in mächtig betäubende Bewegung zu ſetzen, — das allein war ja auch die Aufgabe, das Ziel und der letzte Ausgang ſeines Strebens, von dem innern Weſen der Wahrheit des Ausdrucks nur ſo Viel mitnehmend, als der Ton in ſeiner ätheriſchen Luftgeſtalt von ſelbſt ſchon bietet oder als der Augenblick und der Rauſch des Sinnlichen etwa noch zuläßt.

Allerdings ſcheint auf ſolcher Seite der Charakter der italieniſchen Muſik ſehr fühlbar mit dem der franzöſiſchen Muſik zuſammenzutreffen; allein wie nah verwandt Beide in dem Stücke auch zu ſeyn das Anſehen nehmen, trennt im Weſentlichen ſie dennoch ein höchſt merklicher Unterſchied. In der Richtung allerdings gleich ſchlagen Beide jedoch verſchiedene Wege zu deren Verfolgung ein. Nicht der elegante, hoch einhertrabende, ſtolze und gebieteriſche, der mehr erſchüttert als reizt, war der Prunk, Pomp und Glanz der Italiener, ſondern der einſchmeichelnde zugleich, ſpielende, der neckiſch und berauſchend ſich an unſere Sinnlichkeit anlehnt und damit unſer ganzes Ich gewiſſermaßen zu ſich herüber zu ziehen trachtet. Die franzöſiſche Maſſenhaftigkeit kann auch trotzend ſeyn, hart und bizarr, wenn ſie nur überwältigt, was ihr einziger Zweck iſt; der Italiener aber will ſüß dabei zugleich erſcheinen, liebevoll, glücklich. Sein Rauſch iſt kein erſtickender, ſondern mehr erhebender. Daher war es dieſe Seite, dieſes ſüß Leidenſchaftliche, Sehnſüchtige, zärtlichſt Liebende, ſinnlich Schmeichelnde und Ueberwiegende vorzüglich auch, was, als nach zwanzigjährigem Roſſiniſchen Rauſche, als ſo lange man mit unſäglicher Verſchwendung in dieſes Mannes Tönen geſchwelgt hatte, und man matt gleichſam geworden war in dem überſättigenden Genuſſe, die italieniſchen Tonſetzer noch weiter auszubilden verſuchten und zu verſuchen einzig den Muth hatten, da Reizloſeres ſie nicht bringen durften, des Luxus und Prunkes Kräfte aber faſt ſchon erſchöpft waren. So wenigſtens und nicht anders vermag ich Bellini und die übrigen gleichzeitigen Nachtreter von Roſſini zu verſtehen, während

Frankreich wir immer weiter voranſchreiten ſehen auf der Bahn mittelreichen Uebermuths, und gebehrden ſich mit Trotz, blendender Eleganz, Hochmuth und materieller Ueberlegenheit, wo Italien fortan zu ſiegen ſtrebt mit Liebreiz, Anmuth und wenn auch moraliſch kranker, doch immer ſinnlich hinreißender Süßigkeit. Selbſt der Schmerz, der Heroismus, ſchließt dieſes Princip nicht aus, und mag Studium, Talent oder Charakter ſie dazu leiten — eben darin bleibt die italieniſche Muſik und war insbeſondere ſie zu gegenwärtiger Periode ſtreng und ſtets ausgeſchieden von jeder andern.

§. 234.

Vergleichende Reſumtion.

Sonach hatten in der That denn die Verhältniſſe der Zeit, ihr Geiſt und Leben, indem in eine engere, überwältigende und gewiſſermaßen leitende Beziehung zu der allgemeinen Kunſtrichtung ſie traten, auch eine neue nationale Scheidung in derſelben hervorgerufen, welche, bis auf die neu gewonnenen Formen, Geſtalten und organiſchen Erweiterungen an und für ſich, uns mit einem Wurfe gleichſam wieder zurückverſetzte in den Anfang vorhergehenden achtzehnten Jahrhunderts. Gleicher Sinn und gleiche Tendenzen, gleiches Verlangen und gleiches Geben, gleiches Wollen und daſſelbe Vollbringen: nur in der Weiſe, in den Formen anders, weil der Mittel mehr, der Gränzen weniger, der Anſichten freiere, und auch der Lebensbedürfniſſe höhere geworden waren, nicht aber im Innerſten des Weſens, nicht eigentlich im Geiſte. Hier (Deutſchland) in der wirklich ſelbſteigenen Muſik derſelbe fromme Ernſt, wenn auch weniger aus der Cultur der Kunſt ſelbſt hervorgegangen, denn hauptſächlich nur von dem politiſchen und moraliſchen Zeitinhalte geboten, und wenn daher auch weniger in den engen Kreiſen geiſtiger Speculation als in den freieren wahrhaft künſtleriſchen Schaffens ſich bewegend; dort (Frankreich) derſelbe hochtrabende Stolz, Prunk und gebieteriſche Hochmuth, den freilich nicht das Bewußtſeyn einer geiſtigen, ſondern nur das einer materiellen, phyſiſchen Macht den Geſtalten einhauchte und der daher auch in ſolcher Weiſe ausſchließlich ſich in denſelben kund zu thun vermochte; am dritten Orte (Italien) dieſelbe zartſinnige Süßigkeit, lüſterne Begierde und ſinnberauſchende Ergötzlichkeit, wenn auch vielleicht nicht mehr in jenem alleinigen lyriſchen Schwunge und Uebermaaße, das jede andere organiſche Mittelbarkeit mehr oder weniger von ſich ausſchloß, ſondern mit Hinzufügung ſelbſt dieſer und hauptſächlich auf dem Boden gewaltiger phyſiſcher Kraft, ſo gleichwohl doch in der eigentlichen Sache, im eigentlichen

Weſen, und endlich alles Dies nur in dem ungleich höheren Maaße, das die reichere Entfaltung der Kräfte ſelbſt ſich nach und nach geſchaffen, und das zu erfüllen die Zeit, welche zu Gaſte geladen hatte die Kunſt und welche, als guter Wirth, gegen jede Vergangenheit, auf ihrem Tiſche immer das möglichſt Reizvollſte gebracht und genoſſen haben wollte, mit eiſerner Strenge faſt gebot.

Auch die übrigen Länder und Nationen der gebildeten muſikaliſchen Welt mit in die Vergleichung noch gezogen, geſtaltet ſich die Sache nicht anders: waren doch von jeher ſie mehr oder weniger unter die Vormundſchaft jener drei Länder geſtellt, welchen zuerſt ein günſtiges Geſchick vergönnen wollte, in ſich ſelbſt eine eigene ſelbſtſtändige Tonkunſt oder moderne Muſik zu ſchaffen, zu bilden und mit jedem neuen Tage zu neuem Fortſchritte zu pflegen. England z. B. — ſo manches ſchöne, kräftige und in der Produktion reiche Talent es mit der Zeit auch geboren, von denen hier aus früheren Tagen her noch ein Dr. Thomas Auguſtin Arne, Dr. Samuel Arnold, Dr. William Boyce, Jonathan Battishill, und aus gegenwärtigen der viel beſprochene Dr. Crotch, Dr. Whitfeld, Bishop, Taylor, Barnett u. A. angeführt ſeyn mögen — lehnte es ſeit Händels Zeiten in ſeinem innerſten Weſen ſich hauptſächlich doch an Deutſchland und Italien an, von jenem alle Cammer- und Inſtrumentalmuſik, von dieſem alle Oper borgend; und namentlich war dies und vielleicht mehr als je in gegenwärtiger Periode der Fall, wo die noch übrige deutſche Kraft, weil ſie keinen Ableitungsweg in ihrem eigenen Vaterlande vielleicht fand, ziemlich den größten und werthvollſten Betrag ihrer Produktion auf engliſchen und andern nördlich ausländiſchen Boden warf, und wo die Theater dort eben ſowohl ziemlich ausſchließlich ihren Bedarf aus Italien herzuholen ſich genöthigt fühlten, als die deutſchen Bühnen von ſolchem fremden Zwange nicht minder beherrſcht waren. Ich ſage: „andern nördlich ausländiſchen Boden“, denn in Wahrheit treffen wir z. B. Holland, Dänemark, Schweden, Rußland, Polen, Ungarn u. ſ. w. mit der einzigen Ausnahme in keinem andern Verhältniſſe, als daß letztgenannte drei Länder, aus Grund der Zeitumſtände, außerhalb des Theaters mehr oder weniger auch wohl von Frankreich und beſonders deſſen Virtuoſen her influirt wurden; und haben wir uns nicht früher auch ſchon überzeugt, wie eben jetzt auf den Flügeln der Zeit der Italienismus wieder ſich hintrug über alle Orte und Länder, wo nur irgend Muſik in unſerm Sinne bereits getrieben wurde, Norm und Maaßſtab dann daſelbſt abgebend für alles eigentlich muſikaliſche und kunſtculturhiſtoriſche Leben? *)

*) Vergl. vorhin im zweiten Kapitel die §§. 212 ff.

— Alle oder doch die meiſten der genannten Länder hatten bereits ihre eigene nationale Oper ſich erworben und überhaupt manch' eigenen künſtleriſchen Lebensfunken in ſich entzündet; aber, fortgeriſſen, fortgeſpült einmal in allen ihren ſocialen Verhältniſſen von den Fluthen der Zeit, waren ſie gezwungen auch, dem Laufe und den Forderungen derſelben in allen Dingen zu folgen, und ließ auf Seiten der Kunſt entweder ein beſſeres Bewußtſeyn oder ein ſchon erwachtes edleres Gefühl ſolches nicht zu, oder fehlten die organiſchen Mittel und Kräfte ihnen auch wohl noch, dem Sinne dieſer Forderungen, der ausſchließlich in der Gewalt des Materialismus und des Luſtgenuſſes aufging, zu genügen, ſo ward in ſeinem letzten Strahle auch jener Funken wieder erſtickt, und beugte man geduldig und willig ſich unter einer alten Vormundſchaft, welcher die Neuzeit in gedoppeltem Maaße jene Mittel und Kräfte zugetheilt hatte. Daher kam es auch, daß ſelbſt von deutſcher und franzöſiſcher Muſik nur diejenige willige Aufnahme und breiteren Eingang in jenen Ländern zu finden pflegte, welche eben ſo willig ſich den Forderungen der Zeit und dem Normalweſen des Italienismus, d. h. dem vorwaltend ſinnlichen Zwecke, ſich unterworfen hatte, und daß jede andere, welche glaubte feſthalten zu müſſen an der eben erkannten ächten Schönheit, an der einen wahren, geiſtig belebten ſchönen Form und nicht blos in dem ergötzlichen Spiele der ſinnlichen Maſſe ihre Aufgabe zu finden, wie in ihrem eigenen Vaterlande ſo auch dort nur in dem kleineren Kreiſe der eben ſo Gebildeten als in der Erinnerung Treuen noch einigen Zutritt behielt. Einzig England wollte eine Ausnahme davon machen. Nach Rußland, Polen, Frankreich, Spanien ꝛc. wanderten, neben der italieniſchen Oper einher, unſere Virtuoſen mit der ſinneblendenden Pracht und dem von der Zeit geborenen Luxus ihres organiſchen Lebens, wenn hier, in Frankreich Deutſchland und Italien ſelbſt, ſie denſelben lange genug, vielleicht zum Ueberdruſſe ſchon und mit hinlänglicher Erſchöpfung des Gewinns zur Schau getragen; weniger nach England, wo eine von Haydn und Mozart geſchaffene und überhaupt im edlen Style gehaltene Cammermuſik dagegen immer noch warme Theilnahme, auch unter dem Volke ſelbſt, fand; und führte irgend ein Weg, ein Geſchick oder ein Wille, ein Vorſatz ſie dahin, zum Erſtaunen ſehen wir ihr Tableau nicht blos und allein mehr prangen mit einem lüſternen Spiele lichter Farben, ſondern zum mindeſten heller und belebter als irgendwo treten auch einzelne, geiſtig große Charaktere darauf hervor, welche der Continent, kaum erſchaut, vielleicht für ſpäteres beſſeres Begreifen in verſchloſſenen Hallen bewahrte.*) Ob auch dafür, für dieſe auffallende

*) Dahin iſt auch Beethoven zu zählen, der in England Liebe und Bewunde-

Einzelſtellung und Sonderung Englands, in den Begebenheiten der Zeit und ihren künſtleriſchen Beziehungen ein Grund ſich auffinden läßt? — Ich glaube, und glaube es nicht allein nach Seiten der Möglichkeit, ſondern ſelbſt nach denen der Nothwendigkeit. — Wo hatten den erſten Anfang, die erſte Quelle aller der großen und kleinen beſondern Geſtaltungen, durch welche die Muſik und das geſammte muſikaliſche Leben im Ganzen wie im Einzelnen während der gegenwärtigen Periode ſo höchſt merkwürdigſt und in einer ſo feſt in ſich abgeſchloſſenen Weiſe ſich auszeichneten, und über welche die bisherigen Darſtellungen ein möglichſt helles Licht zu werfen den Zweck hatten, — wo hatten den erſten Anfang, die erſte Quelle derſelben wir zu ſuchen? — in Frankreich, und nur in Frankreich, in der Revolution, welche dort das achtzehnte an das neunzehnte Jahrhundert knüpfen und in blutiger Gährung das Leben für dieſes aus jenem gebären ſollte; *) und wie wenig nun auch einem England möglich ſeyn konnte, einer Offenbarung ſich zu entziehen, welche der Himmel ſelbſt, ein höherer, allmächtiger Wille, über das geſammte dieſſeitige Daſeyn erlaſſen, und einem Einfluſſe ſich zu verſchließen, welchen der Weltgeiſt ſelber äußerte und athmete auf dieſes Leben, ſo waren die erſten Abzugscanäle der dort, in erwähnter franzöſiſcher Revolution, entfeſſelten und ins äußere Leben übertretenen Leidenſchaften doch nur auf das Feſtland Europa's gerichtet und in deſſen weiten Gauen ausgebreitet, blieb England gleichwohl der nächſte und beharrlichſte Feind derſelben, wußte alſo ihrer nächſten und tiefſten Folgen und Einwirkungen aufs längſte auch ſich zu erwehren, und mußten dieſe, die Folgen und Wirkungen, ſonach dort, auf dem Feſtlande, vorzugsweiſe auch mit lebendiger Neubildung hervortreten. Wie ſie war und was ſie wollte — die Kunſt: wir ſahen es als eine Nöthigung der Zeit, als eine Nöthigung deſſen, in deſſen Feſſeln ſich unſere ſchöne, und dadurch leider nur zu ſehr ihrer Schönheit beraubte, Muſik abkämpfte zu freierem, ſelbſtſtändigerem Leben; Frankreich aber, in ſeiner Revolution, machte die Zeit, und wie das belebende Blut, das es von daher cirkuliren machte durch den geſammten europäiſchen Körper auch dasjenige Glied eben ſo wenig zu erreichen vermochte, das kein äußeres feſtes Band mit demſelben verknüpfte, denn der Pulsſchlag unſeres Leibes nicht zu rühren vermag, was außer ihm liegt, ſo ſtand England, das zudem

---

rung fand, als man in Deutſchland, Frankreich ꝛc. ſeine Werke gar nicht „unterhaltend" genug mehr finden und bereits in den Repoſitorien und Läden „alter Muſik" verſchloſſen haben wollte. S. vorhin §. 228.

*) Man vergl. die Darſtellungen des erſten Kapitels dieſer Periode.

die franzöſiſche Politik eben in dem Augenblicke, wo am gewaltigſten ſie die Zeiten lenkte, noch entſchiedener und weiter von jenem Körper ausſchloß, auch eigentlich mehr außerhalb der Zeit, konnte und mußte weniger nur entfernter und ſparſamer von deren moraliſchem, intellektuellem und phyſiſchem Inhalte berührt werden. — Doch halten wir dieſen Gedanken feſt auch: er wird das Licht zünden, das uns leuchtet durch die kommenden Tage, wird allein vermögen, uns zu erklären, was für ſich wir niemals faſſen, — die Gegenwart.

Fünfte Periode.

Neueſte Geſchichte, oder die Muſik ſeit der letzten franzöſiſchen Revolution bis heute.

Zeit: 1830—1840.

§. 235.

Die franzöſiſche Revolution.

An Ereigniſſen aller Art unendlich reich ſehen wir die eben vergangene Periode dem Auge entſchwinden. Der Zeit nach kaum drei volle Decennien umfaſſend, überwältigt ihr Inhalt manch' ganzes der früheren Jahrhunderte. Daß nur das Auge des Beſchauers auch wohlgefälliger hätte auf ihrem Tableau weiden können! — Der Ereigniſſe ſo viele — waren wenige doch darunter, welche den aufrichtigen Kunſtfreund mit ſonderlicher Freude zu erfüllen vermochten! — In ſich ſelbſt zwar ſtark bleibend, hatte, nach Seiten ihrer öffentlichen Pflege, ihrer allgemeinen Cultur hin, unſere Kunſt doch die Schwere eines eiſernen Schickſals zu tragen, unter welcher ſie zuſammen ſank zu einer entnervten Puppe, die, ausſtaffirt wohl mit allem denkbaren bunten Zierrath, demungeachtet kaum das Wenige, was an dem ſinnlichen Stoff für ſich noch haftet, in ihrem Dienſte der Menſchheit zu erreichen vermochte, und was ihre eigentlichſte Beſtimmung, beizutragen mit ganzer Kraft zur Veredlung dieſer, betrifft, ſich ergeben mußte der Hoffnung, die das Bewußtſein innerſter Lebensfähigkeit rege erhielt. Ein entlaubter Stamm, ſtand unſere Kunſt im Allgemeinen da, in deſſen innerſtem Marke wohl die ſchaffende Gewalt noch lebte, und der da ſtrotzte auch in der Kraft ſeiner Aeſte, aber der gleichwohl keine ächten Früchte zu tragen und keine andere Freude zu bereiten vermochte, als welche der äußere Sinn an dieſer rohen Maſſe und an dieſem leichten

zarten Spiele lebloſen Zweigwerks für ſich ſchon findet. Daß ich den Vergleich gebrauchen darf und muß! aber ſparſame Ausnahmen hindern es nicht. Feindliche Intereſſen hatten den Stamm umrankt, und mit der Schärfe ihres Gebiſſes den Schmuck, die Krone ſeines Laubwerks, das ſo ſchöne, reiche Früchte verhieß, zernagt. Daß die Zeit einen Inhalt erhalten mußte, der in der Macht ſeiner Offenbarung alles ächt künſtleriſche Leben zu überwältigen vermochte, — das und nichts Anderes war das Unglück für die fernere ſo herrlich begonnene Entwicklung unſerer Muſik. Nicht aus ſich ſelbſt mehr konnte jetzt ſie Kraft und Richtung dabei ſchöpfen, ſondern mußte Norm und Weiſe allein von dorther nehmen, und der Zeitinhalt war groß, gewaltig, erhaben wohl, doch nicht ſchön, war kräftig in der Maſſe, welche die Sinne rührt, aber nicht kräftig im Geiſt, den die Seele erhebt, denn ſein Boden war ja allein die Sinnlichkeit, ſein Weſen nicht, wie das wahrhafter Kunſt, von Ewigkeit her, ſondern von der Leidenſchaft äußerer Umſtände geſchaffen: Frankreich mit ſeiner großen Revolution in den neunziger Jahren des vorigen Säculums hatte ihn geboren! — den Gedanken — ſagte ich am Schluſſe letzter Periode — ſollen wir feſthalten. — Wo ſtehen wir jetzt, nachdem drei Decennien hindurch unſere Kunſt von dorther ſo trübe Folgen erlebt hat? — Nicht vielleiht am Vorabende gleicher Ereigniſſe, da doch am Tage gleicher Urſachen? — Es wäre das erſtemal wohl, ſo lange ein Leben keimt im Reiche der Natur, die ihren ewigen Rhythmus indeß nie unterbricht, daß gleiche Urſachen nicht gleiche Wirkungen auch hervorbringen.

Man wird mich tadeln, daß ich in einer Geſchichte der Muſik einen Paragraphen mit „die franzöſiſche Revolution“ überſchreibe; aber dieſe neueſte franzöſiſche Revolution hat gleichwohl einen Stoß in alle Verhältniſſe des Lebens, und alſo auch in unſere Kunſt, die dem Leben ſo unmittelbar angehört, gebracht, den nur die zu läugnen vermögen, welche träumend gleichſam ihr eigenes Leben blos von einem Tage zum andern fortſchleppen, unbewußt ihrer ſelbſt und der Erſcheinungen in der Innen- und Außenwelt, und unvertraut mit den geheim und offen raſtlos ſchaffenden, zeugenden und zerſtörenden, vergehenden und ſich wiedergebährenden Elementen, und der um ſo gewaltiger, energiſcher, furchtbarer wirken mußte, als er ſo bald ſich erneuerte, als andere ungleich tiefere Leidenſchaften denn vordem ihn führten, und als zu einem Augenblicke er geſchah, wo das Leben ſelbſt ſchon ſo weit jenen Leidenſchaften ſich Preis gegeben hatte. Ich ſag dies Alles in ſpeciellſter Beziehung auf unſere Kunſt. Wir haben geſehen, wie treu alle Gewalten, welche in den Stürmen der erſten franzöſiſchen Revolution regierten, auch auf dem Gepräge der Muſik

ſich ausdrückten; *) noch nicht verwiſcht iſt dies Gepräge, als dieſelben Gewalten auf denſelben Körper wieder eindringen!? — Zur Nothwendigkeit wird, daß das bereits Gefallene tiefer noch fällt, und daß das bereits Verunſtaltete mehr noch ſich verzerrt.

Größere Freiheiten, Ungebundenheiten und Willkühr in allen Bewegungen hatten jene Elemente auch in unſerer Kunſt erzeugt, ja auf den Grad ſogar gebracht, von wo bis zur völligen Zügelloſigkeit kaum noch ein Schritt iſt: aufs Neue wirkt daſſelbe Element, — muß nicht dieſer Schritt geſchehen? — Er muß, und geſchieht. Eine freie, ſchöne Kunſt iſt unſere Muſik, aber was frei in ſich ſelbſt iſt, muß kein Hemniß auch mehr kennen nach Außen: ſo definirt in erborgter Maxime ſofort die verführte Leidenſchaft, und nichts Heiliges mehr gilt ihr in den Formen künſtleriſcher Bildung, und kein Geſetz mehr will ſie anerkennen, wäre von der Kunſt ſelbſt auch es geboren, wenn nicht erreicht wird durch ſeine Befolgung das letzte Ziel ſinnlichen Genuſſes, das, weil ſie ſelbſt ſinnlich iſt, ſie ausgeſteckt hat als höchſtes Princip. So in aller dichtenden und aller ausübenden Kunſt. Die drei Juliustage von 1830 hatten gelehrt, daß nicht das Geſetz ſich ſelber macht, ſondern des Volkes Wille allein Geſetz ſein muß: was die Maſſe will, muß allein gut ſein auch in der Kunſt — lautet der Schluß; die Maſſe aber will ſinnliche Luſt; zur Luſt denn alle Mittel aufgeboten! — Das Unbekümmertſein um Regel und Norm das Mißverſtehen von Freiheit und Geſetz, die Maſſenhaftigkeit der Materie, und alle anderen Zeichen des öffentlichen Kunſtlebens voriger Periode ſehen wir auf einmal in möglichſt erhöhtem Maaßſtabe ſich wiederholen. Hatte doch vorgeblicher Weiſe in Aubers „Stummen“ die That auch bewieſen, daß auf ſolchem Wege allein nur erreicht werden könne der Töne Ziel, nämlich Wirkung auf das Volk. „Das Leben iſt ein anderes geworden, neues, friſcheres, freieres, ſo muß die Kunſt auch eine andere werden,“ predigte vermeſſene Weisheit, welche die Unendlichkeit des Geiſtes nicht begreift, zu ſolchem Dogma aber auch ſich nicht bekennen mag, weil ein Materielles zu erfaſſen leicher und bequemer iſt, denn ein Geiſtiges.

Fortſetzung.

§. 236.

Der Sturm, der demnach abermals im Weſten Europas ausbrach und verheerend und vernichtend über das Leben unſerer Kunſt herwehete, mußte

*) Vergl. die Darſtellungen der vorhergehenden Periode.

um ſo furchtſamer und wirkſamer aber auch werden, als zu Hütern an der finſtern Höhle, wo die Schläuche des Aeolus zurückgehalten werden, ſich Leute beſtellt hatten, denen weder die Natur noch die Macht des Unheils bekannt geweſen zu ſein ſcheint, oder die Dinge ſich vermaßen, welche einem Gott ſelbſt unerreichbar. Ich meine vornehmlich die Kritik, wie ſie damals beſchaffen, und die Tonangeber in der Kunſt des Satzes. Nicht fragte es ſich in dem Augenblicke, wo die Schuld? nicht eitle Anklagen waren Bedürfniß der Zeit; helfen konnte weder die gewöhnliche Weisheit der Studirſtube, noch die Gelahrtheit und Wortmacherei der Publiciſten, ſondern allein die That, die kräftigſte, ſtandhafte That. Aber während erſtere zum Höchſten blos in Unterſuchungen angegebener Weiſe ſich erſchöpfte, unterblieb dieſe ganz, oder hatte verderbliche Wege und Mittel ſie gewählt. Gewiß bin ich weit entfernt, zum Ankläger von Perſonen hier werden zu wollen, aber daß Giacomo Meyerbeer,*) unbeſtreitbar gegen ſeinen Willen und ſeine Abſicht, nichts deſto weniger auch für ſich ſelbſt bedeutenden Antheil an der ſchnellen Verwirklichung des neuen Einfluſſes der Zeitumſtände auf die allgemeine Kunſtgeſtaltung hat, läßt gleichwohl ſich nicht leugnen. Es iſt gewiß, daß Meyerbeer alles Unheil, alle Krankheit, woran die Cultur der Tonkunſt darnieder lag, eben ſowohl in vollſter Klarheit erſchaute, als er die Zeit ſelbſt mit ihrem Seyn und ihren Forderungen begriff. In dieſer Hinſicht ließe ſich eine gleiche hiſtoriſche Bedeutung ihm beilegen, denn Beethoven unbedingt gebührt. Gewiß auch iſt, daß bei jedem Schritt, den er that, der heiligſte Wille ihn leitete, auf den Zinnen der Zeit die unveräußerlichen Rechte der Kunſt ſelbſt faktiſch wieder herzuſtellen überall, wo ſie nur getrübt ſein konnten; aber er vergaß oder fehlte ihm die Kraft, die innere Heiligkeit dieſer Rechte durch Sicherſtellung der Grundſätze auch zu befeſtigen. Er bekämpfte die künſtleriſche Anarchie, aber ließ ſelbſt doch auf einzelnen Punkten eines gewiſſen Despotismus der Kunſtwiſſenſchaft ſich zu Schulden kommen; opferte der Erhaltung einer einzigen, an ſich vielleicht recht ſchönen Idee, die ihn eben erfaßt hatte, die Sicherheit einer Menge altherkömmlicher und ewig wahrer Dogmen auf; erdrückte den Aufſtand von unten, im Einzelnen, Kleinen, nahm den Meineid von oben aber, im Großen, Ganzen, nicht ſchwer. Sein „Robert“, das Kind, das mit der Revolution an einem Tage geboren, war die erſte Oper, welche nach Auber's „Stummen“ eine durchgreifende Wirkung erlebte: datiren wir von da an alle Verzerrungen und Grimaſſen, worin zu unſerem Kummer das große Antlitz der Muſik von

*) In Berlin geboren.

heute ſo oft uns anſchaut; denn zu begreifen des Meiſters eigentliches Wollen, war der Geiſt zu ſchwach, und zu unterſcheiden die Wahrheit vom Irrthume — der Blick bereits zu ſehr getrübt. Man hat auch Felix Mendelsſohn=Bartholdy hier ſchon nennen wollen: ich wage es nicht, weil der „Effect" ihm nicht Princip iſt, und doch dann erſt derſelbe zur Baſis Geſchichte würde.

§. 237.

Die neuromantiſche Schule.

Uebrigens ward man ſich des im wilden Wirbelwinde eingeſchlagenen Wegs doch auch bald bewußt, und war die Freude über errungene Erfolge groß genug, den Schreck des Gewiſſens über ſeine Verkehrtheit zu verbergen und ſtummer zu machen, ſo konnte es auch nicht lange mehr an einem Mittel, an einem Namen gebrechen, das Unrecht vor der öffentlichen Meinung wenigſtens zu beſchönigen. Zu einem eigenen Syſtem mußten Doctrin und That kunſtgeſetzlicher Emancipation ſich erheben, deſſen Anhänger und Bekenner dann, unbekümmert um die Sinnloſigkeit des Begriffs, die neuromantiſche Schule ſich nannten. Es läßt ſich denken, daß die Zahl derſelben bald reichlich heranwuchs, und die Führer wußten ſowohl die Schwächen der künſtleriſchen Jugend als die Aufwallungen anderer Neophyten im öffentlichen Leben auch trefflich genug dazu zu benutzen. Zudem ſtellte ja die Schule der Begeiſterung, welche in ſehnſüchtiger, aber ohnmächtiger Kraft nach Befriedigung rang, alle ihre Götzen hin. Den Einen ward geſchmeichelt mit künſtleriſcher Hoffarth, den Anderen mit anarchiſcher Freiheit, den Dritten mit myſtiſchem Glauben, Allen aber mit dem handgreiflichen Dogma, daß in der Materie alle Herrlichkeit liege, nur der Kunſt ſelbſt und ihrer Cultur jede etwa noch übrige Kraft, Nahrung und Säfte verdorben und verfälſcht. Beſonders brachte es der Uebermuth der Virtuoſen durch ein künſtliches, alle Verhältniſſe unterminirendes, alle Richtungen erſchöpfendes, jede Wahrheit im Objekt wie in der ſubjektiven Darſtellung ertödtendes, jeden beſſern Geiſt empörendes, aber alle Leidenſchaften entflammendes Trugſyſtem dahin, daß alle leicht berückbaren, weil noch junge, wenn auch ſonſt in ſich noch ſo kräftige Talente dieſer Schule zueilten, und dem wirklich edleren Principe in dem öffentlichen Kunſtleben eine entſcheidende Niederlage zu bereiten ſich anſtrebten.

Ihre erſte Pflanzſtätte ſchlug die Schule in Frankreich auf; dann aber drang ſie auch nach Deutſchland, Italien u. ſ. w. Namen brauche ich nicht zu nennen; ſie ſind jedem Munde noch geläufig. Die innere Orga=

niſation der Schule ergiebt ſich aus dem Bisherigen ſchon, und wie die Anforderungen, die demnach ſie an ihre Glieder machte, leicht zu erfüllen, vollbrachte ſich ihre Recrutirung auch ſchnell und von ſelbſt. Aus dem Grunde das Heer von Virtuoſen und andern muſikaliſchen Künſtlern, welche jetzt die Welt durchſchwärmen. Außerdem konnte man, der eigenen Bildungsloſigkeit ungeachtet noch liſtig und klug genug, auch zu andern beſondern Hülfsmitteln wohl noch greifen. Man gründete eigene öffentliche Organe, welche der praktiſchen Operation zu Hülfe kommen ſollten. Darin befehdete man den Geiſt der Zeit, aber man geſtand gleichwohl ihm gewiſſe Rechte zu; man nahm eine öffentliche Meinung darin an, mißhandelte aber in Wahrheit dieſelbe täglich; man erklärte offen, daß man den Despotismus einer Autorität nicht anerkenne, aber forderte ihn doch ſtündlich für ſich; man ſprach von geſetzlichen Freiheiten, gab ihnen aber weder Unterlage noch Richtung, und verhöhnte in der That mit jedem Schritte das Recht; war mit zu großer Frechheit und Verwegenheit dies geſchehen, und ſah man die öffentliche Meinung daher ſich davon abwenden, ſo ward die „Welt“ für unmündig erklärt, den Geiſt ihrer Kunſt zu begreifen, wenn durch Ungeiſt auch ſtündlich dem Volke eine Waffe in die Hand gegeben, den Egoismus zu bekämpfen.

Man berechne die Folgen und ſchäme ſich nicht des Schreckens. Was in lauterſter Reinheit vom Himmel den Menſchen gegeben wurde, daß in glücklichem Augenblicke ſie einen Führer wieder hätten dahin, unſere eben deshalb auch durch und durch romantiſche Kunſt, wollte eine neue Romantik loslöſen vom Himmel und der Erde Preis geben: man nenne mir den Werth, das Schöne, das alsdann noch daran haftet?! und bezeichne die Ehre mit dem rechten Namen, welche dem Künſtler in ſolchem Sinne noch gebührt?! —

§. 238.

Erwachen neuer deutſcher Kraft.

Indeſſen ſo furchtbar erſchütternd der Schlag, der Stoß war, den demnach am Strande des Abgrunds, wohin frühere ähnliche Ereigniſſe ſie bereits verſetzt hatten, unſere Kunſt abermals von Frankreich und ſeinen revolutionären Bewegungen her erhalten ſollte, und um wie viel augenblicklich näher noch dem jähen Schlunde gänzlicher Verfallenheit er ſie führen ſollte, waren diesmal die Verhältniſſe doch um ſo viel ſeit den letzten drei Decennien auch anders geworden, daß, der unberechenbaren Gewalt der Urſache ungeachtet, die Wirkung gleichwohl nimmermehr eine ſo durchgreifende und dauernde werden konnte, denn vordem, zu Zeiten bei Eintritt in das laufende Jahrhundert. Die Ereigniſſe von damals hatten Weisheit gelehrt.

Auch Deutſchland erlebte ſeine Emeuten, Hambacher-Feſte u. ſ. w., auch Deutſchland nahm in Wiſſenſchaft und Kunſt Theil an dem, was das revolutionäre Element in Frankreich und Italien erzeugt; doch, nicht wie in Frankreich, wo ſowohl den künſtleriſchen Talenten als den Ideen von kirchlicher und politiſcher Freiheit, wenn ſie nicht ganz ſervil ſich ſchmiegten, der Krieg von oben herab angekündigt worden war, — nicht ſo hatten die deutſchen Regierungen hingegen an die Gebildeten und ihre Leiter ein Recht auf Achtung und Schonung ſich dadurch während der Zeit erworben, daß ſie die Intelligenz, durch verbeſſerten und allgemein verbreiteten Unterricht, beförderten, keine Freiheit verkümmerten, Bürgerthum und talentvolle Männer ehrten, die Nation als ein wenigſtens in ſcientiviſcher Hinſicht zuſammenhängendes Ganze betrachteten u. ſ. w., und dieſes um ſo weit verſchiedene Verhältniß im politiſchen, moraliſchen und intellectuellen Leben gab ſich nun bald auch in unſerer beſondern Angelegenheit der Kunſt wieder kund. Wenn bei andern Nationen die Maſſen ſich verſchlechterten, alte Erinnerungen an Stärke abnahmen, und die Leidenſchaften eine niedrige Richtung erhielten, ſo war bei der deutſchen Nation dies gerade im umgekehrten Sinne und jetzt zwar mehr als je vordem der Fall. Durch und durch philoſophiſch gebildet widerſtand die Maſſe, nach dem erſten Schlafe, in den der Rauſch des Augenblicks ſie geworfen, dem Taumel des proſelytiſirenden Nachbars; nur Einzelne mochten um ihres perſönlichen Intereſſes willen ſich noch gefangen halten laſſen von deſſen Leidenſchaften, in der Mehrzahl erwachte doch wieder ein beſſerer Geiſt, Reue und Wille zum Guten, dem, als ſolch' unverhofften Widerſtand ſie fanden, denn nicht lange darnach auch viele fremde Kräfte und Geſinnungen ſich anſchloſſen. Oder wäre anders zu deuten der laute Beifall, den ächte deutſche Muſik aus ihrer beſten Zeit und ihrem beſten Herzen neuerdings nicht allein in allen Gauen ihrer Heimath, ſondern in Frankreich, England, ſelbſt Italien und allen übrigen Ländern auch findet? — wäre anders zu deuten der Jubel, womit die Menge ſogar den Leiſtungen vor dem Sturme ſüßlichen Italianismus' oder franzöſiſchen Romanticismus' unverrückt erhaltener deutſcher praktiſcher Meiſter zujauchzt? — Ich glaube nicht, und glaube es nicht, ſo gewiß ich weiß, daß auch Deutſchland ſich noch keineswegs ganz wieder erholt hat von dem Schlage, den in dem letzten Jahrzehent in Dingen der Kunſt wie allen andern Dingen von Weſten her es getroffen; ſo gewiß ich anderer Seits aber auch weiß, daß, ſoll der Schlamm einmal wieder hinweggeräumt werden, den die Stürme der Zeit vom Anfang des laufenden Jahrhunderts an über unſere Kunſt hergeſpült haben, dazu jetzt der letzte

höchſte Augenblick gekommen iſt, jetzt dies geſchehen muß, wenn es nicht zu ſpät, der Schlamm ſelbſt nicht zu tief und zu feſt werden ſoll; und ſo gewiß ich weiß, daß, hat der Augenblick jener Räumung geſchlagen, von Deutſchland allein auch nur ſie vollbracht werden kann und wird. Dieſe Nation, der vielen verdorbenen Früchte ungeachtet, doch ſo reich noch an edlen Kräften, wie keine andere, herüberragend noch aus früheren Tagen oder neu geboren, — dieſe Nation, welche im Laufe eines Jahrhunderts einſt England einen Händel, Frankreich einen Gluck, Italien einen Simon Mayer, Dänemark einen Schulz, Schweden einen Vogler und Naumann ꝛc. geben und für ſich ſelbſt doch noch einen Haydn und Mozart zurückbehalten konnte, — dieſe Nation wird auch heute ihre Sendung verſtehen, den Wink der Zeit begreifen, und eine friſche Aera des Ruhms ſich brechen, die ſo unverkennbar und bereitwilligſt die geſammte muſikaliſche Welt dadurch ihr reicht, daß ſie die Werke ihrer ſchönſten Zeit und Talente jetzt entgegennimmt und zur Begeiſterung ihrer ſelbſt ſich ausſtellt. Nur darf an alter verjährter Geiſtigung in Form und Weſen ſie auch nicht kleben, muß frei ſeyn von heute im Geſetze, ſchön in der Ordnung, mannigfach und reich in der Einfachheit, wie für ihre Zeit die genannten Heroen es waren; und auf denn! wir können zu ſolch' ſtolzer Freiheit gelangen, dürfen durch Preisgebung an fremde Intereſſen nicht länger uns vernichten, müſſen vollbringen, wozu zum dritten Male der Geiſt der Welten und der Kunſt uns ruft. Italien, Frankreich — ſie bitten, flehen ſeit einem Paar Jahren ſchon ihren dreißigjährigen Vaſallen und Nachbeter um Freundſchaft: höre die Stimme, du in Kunſt und Wiſſenſchaft, vor Allem aber in der heiligen Kunſt der Töne gebildetſte, freieſte Nation! — Höre, erfülle den Ruf! — Du wirſt es, und verklärt, neu geboren, gereinigt von allen Schlacken ſinnlicher Verunſtaltung, geheiligt wird dann erſtehen durch deine Kraft dem Grabe die Kunſt, die ein Erbtheil dir geworden, als ſchlechte Haushälter ſie nicht mehr wußten zu ſchätzen, und die einſt ſchon du entzogſt dem Falle, die von der Zeiten gewaltiger Verſchwendung aber in jenes wieder geſtürzt ward. Doch — ob nun hier unbeachtet oder nicht — muß die nächſte Zukunft auch ſchon für die Wahrhaftigkeit oder für die Lüge meines Wortes zeugen, muß, — wie die Sachen ſtehen — bald ſich offenbaren, ob die Gewäſſer ſelbſt oder der Geiſt, der ſo lange in heiliger Verklärung über ihnen geſchwebt, Meiſter werden, und ob, während Wiſſenſchaft und Induſtrie auf Adlerflügeln ſich emporheben zum Reiche der Vollkommenheit, in unſerer Muſik etwa der furchtbare Fluch ſich erfüllen ſoll oder nicht:

„Es ſey! des Lajos ganzes Haus verderbe!“ —

Allmächtiges, Wunderbares, Großes, Erhabenes ſchufen in der Muſik goldenen Zeiten die Meiſter; reicher, größer, ſchöner, wirkſamer ſind ſeitdem geworden unſere Mittel, und nirgends ſo ſehr denn in Deutſchland: laßt ſie aufraffen uns aus dem verſchlammten Boden, aus dem Gewäſſer dem Geiſte, der ſie erzeugt, ſie wieder anheim geben, und — Allmächtigeres, Wunderbareres, Größeres, Erhabneres noch muß erſtehen! — Nicht in ſich, in ihren Dienern allein trägt die Kunſt die Möglichkeit des Falls: wehe! wenn der Fluch ſich erfüllt! — die Menſcheit würde rächen den Verrath.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

D. Knode

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Schilling, Gustav

Geschichte der heutigen oder modernen Musik

Karlsruhe 1841

Mus.th. 2984
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599411-9